Serdar Rifat

Kitapların Şenlik Ateşi



SERDAR RİFAT

Kitapların Şenlik Ateşi

Deneme - İnceleme


YKY
İSTANBUL

Serdar Rifat Kırkoğlu

Serdar Rifat Kırkoğlu 8 Ocak 1956'da İstanbul'da doğdu. İÜ İktisat Fakültesi'nde lisans, aynı üniversitenin Felsefe Bölümü'nde yüksek lisans çalışması yaptı. Edebiyat hayatına çeviriler yaparak girdi. 1981'de Jean-Paul Sartre'ın Questions de Méthode (Yöntem Araştırmaları) adlı kitabının çevirisiyle Yazko Çeviri Ödülü'ne layık görüldü. Blanchot, Emmanuel Mounier, Kundera, Iris Murdoch, Maupassant, John Fowles, Julian Barnes gibi pek çok yazarın kitaplarını Türkçeye çevirdi. İlk romanı Parodi Yaşamlar 1994'te Yunus Nadi Roman Ödülü'ne layık görüldü.

Yapıtları:

Roman: Parodi Yaşamlar, YKY 1994; Dil Kayması, Don Kişot Yay. 2004; Sürek Avı, Don Kişot Yay. 2005. Öykü: O Saatte, O Yerde, Don Kişot Yay. 2003; Ara Adamları, Don Kişot Yay. 2007. Deneme-İnceleme: Kitapların Şenlik Ateşi, YKY 2008.

SERDAR RİFAT

Kitapların Şenlik Ateşi
Deneme - İnceleme
Yapı Kredi Yayınları
Edebiyat
Kitapların Şenlik Ateşi / Serdar Rifat Kırkoğlu
Kitap editörü: Murat Yalçın
Düzelti: Alev Özgüner
Kapak tasarımı: Nahide Dikel
© Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş. 2008
Bütün yayın hakları saklıdır.
Kaynak gösterilerek tanıtım için yapılacak kısa alıntılar dışında
yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir yolla çoğaltılamaz.
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.Ş.
Yapı Kredi Kültür Merkezi
İstiklal Caddesi No. 161 Beyoğlu 34433 İstanbul
Telefon: (0 212) 252 47 00 (pbx) Faks: (0 212) 293 07 23
http://www.yapikrediyayinlari.com
e-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr

Yazarın Notu

Kitapların Şenlik Ateşi başlığını taşıyan denemeler ve incelemeler toplamı, biri dışında, son altı yedi yıl içinde kaleme almış olduğum yazılardan oluşuyor. 1986 Mayıs tarihli Günümüzde Kitaplar dergisinde yayımlanmış olan Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın metnini, birkaç küçük değişiklik dışında, aynen korudum. "Tutunamayanlar Üzerine Düşünce Tutamakları" başlıklı metinse, 2004'ün Nisan ayında, Yapı Kredi Sermet Çifter Salonu'nda Oğuz Atay'ın söz konusu romanı üzerine yapmış olduğum bir konuşma metni için alınmış notlardan yola çıkılarak kaleme alındı. Öteki denemelerin büyükçe bir bölümü, daha önce, Kitap-lık dergisinde yayımlanmıştı.

Kitabın I. bölümünde, ağırlıklı olarak "yazar", "yazın", "yazma eylemi", "yapıt" konuları çevresinde yoğunlaşan denemeler yer alıyor. Bu denemelerin düşünce harcını belki de hep birkaç yazar ve düşünür oluşturduğu için, neredeyse sık sık onlar boy gösteriyor, sürekli onların görüşlerine başvuruluyor, onların görüşleri ortaya konulup tartışılıyor. Montaigne'in dediği gibi: "Onlar insanı meydana getiriyorlar, ben onu anlatıyorum." Deneme ve inceleme türleri çoğu kez neredeyse "el ele" diye niteleyebileceğim bir form içinde ilerliyormuş görünüyor; ancak kavramlar daha özgülleştikçe ve teknik bir yapı kazandıkça, denemeden çok inceleme formu ağır basmış gibi. Bu tutum özellikle, "Biyografinin Tuzakları" başlıklı yazıyla bölümdeki son iki metin için geçerli: "Edebiyat ve Zamansallık", "Edebiyatta Döngüsel Yapılar ve 'Ebedi Dönüş' Öğretisi".

Kitabın II. bölümü; doğrudan doğruya dört ayrı yapıt üzerine odaklanmakta: Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, Tutunamayanlar, Madam Bovary ve Düzyazının İnce Sesi.

III. ve son bölümse, hem bir "son selamlama", hem de "yeniden irdeleme" niteliği taşıyor. Samuel Beckett, John Fowles ve Maurice Blanchot üzerine kaleme alınmış üç veda yazısı.

S. R.

Çıplak Denemeci

Dünya edebiyatında deneme türünün öncüsü ve piri olarak görülen Michel de Montaigne'in "izinde yürümek" deyimi, XXI. yüzyılda kalem oynatan biri için, öncelikle ne gibi anlamlar ifade edebilir? Montaigne'in temellerini attığını söyleyebileceğimiz bu tür, aradan geçen dört buçuk yüzyıl içinde, hangi içerik ve biçim dönüşümlerine uğrayarak günümüze değin gelmiştir? Montaigne'in, bu yazınsal türün tarihsel öncüsü olma durumu dışında, somut anlamda, hâlâ kalıcı bir etkisinden söz etmek olası mıdır? Bir XVI. yüzyıl soylusuyla okumaya meraklı bir XXI. yüzyıl kentlisi ya da taşralısı arasında kültürel düzlemde ne gibi ortak değerler var olmuş olmalıdır ki, Denemeler zaman içinde, kendisine sürekli başvurulan, kendisinden alıntılar yapılan, hatta insanın kendini sorgulamasının bir çeşit denektaşı haline getirilen klasik bir yapıt düzeyine erişmiştir?

Bu çeşit soruları deneme türünün bildik esnekliği içinde neredeyse sonsuza değin çoğaltmak ve her birine, kestirip atıcı olmaktan özellikle kaçınan, akla yakın görünen birtakım yanıtlar vermek elbette mümkün. Zaten türün kendisi de, böylesi bir altın anahtarı daha başından elimize tutuşturuyor, bizi dogmatik olmaya karşı bir çeşit doğal zırhla kuşatıyor.

Her bir kişide "insanlığın bütün halleri"ni gördüğünü söyleyen Montaigne, bir anlamda, kendimize sormuş olduğumuz bütün bu soruların yanıtını da en özlü biçimde vermiş oluyor. Evrensel insanı kucaklamak isteyen bu su katılmamış kuşkucunun belki de tek kuşkulanmadığı şey, insanın, bütün çeşitliliğine karşın, yeryüzünün her yerinde ve her tarihsel döneminde, aynı insanlık değerlerini paylaştığı ve yeryüzünde yaşarken ne elde etmiş olursa olsun, ayağında hep aynı ölümlülük bukağını taşıyor olması. Montaigne'i öteki ölümlülerden ayıran en temel özelliğiyse, onun dünya edebiyatında "kendi olmak" üzerine bir söylem geliştirmeye girişmiş, kitabının konusunu doğrudan doğruya "kendi olabilme" yaşamı üzerine kurmuş ilk kişi olması.

Montaigne'in varoluşunu belirleyen en temel kaygının bu "kendilik" kaygısı olduğunu söyledikten sonra, ister politik isterse sınıfsal olsun insanın kendine giden yolda karşılaşabileceği kösteklerin sayısız çeşitlilikte olduğunu ve karşımıza hep bambaşka yüzlerle çıktığını söylemeye bile gerek yok. Onun yuva bellediği asli mekâna, çatı kirişleri üzerinde,

Lucretius’tan Plutarkhos’a Romalı ya da Yunan çok sayıda antikite dönemi yazarının sözleri bulunan yarım daire biçimindeki kütüphanesinin bulunduğu şato kulesine, bir başka deyişle hiç de mecazi olmayan bu “fildişi kule”ye, ömrünün geriye kalan günlerinde belli bir “iç dinginliği”ne kavuşmak ve kendisinden başka hiçbir şeyle ilgilenmemek amacıyla çekildiğini biliyoruz. Ama gene kendi ifadesinden şunu da biliyoruz ki, bu gönüllü inziva, Montaigne’in zihninde, hayal bile edemeyeceği şiddette düşlemler yaratmaktan geri kalmamış ve bizler de, onun okurları olarak, ömrü boyunca hep ölçülülük vaaz edip aşırılıklardan kaçınmış olan bu yeniçağ hümanistinin düşünsel gelgitlerine, kendi iç limanındaki ruh fırtınalarına, tıpkı bir kurmaca karakterin merak uyandırıcı yaşam akışına kapılırcasına, keyifle ve bir o kadar da ilgili ve tutkuyla tanık olmuşuzdur.

Şu var ki, kendine bu aşırı dikkat, Montaigne’in kişisel varlığında aslında pek de kayda değer bir şeyler bulamadığını söylemesinden dolayı, daha da ilgi çekicidir. Denemeler’in II. Kitabının VIII. Bölümünde aynen şöyle yazmaktadır Montaigne: “Kendimi başka her türlü biçimde tümüyle yoksun ve boş bulduğumdan, kanıt ve konu olsun diye, kendimi kendime sundum...” Sanırım, bu ifade, bir içtenlik ve alçakgönüllülük gösterisinden çok, kartezyen anlamdaki “yöntemli bir kuşku”nun gerekli kıldığı, zihne üzerinde odaklanabileceği bir alan açma çabasıdır. Çünkü, Montaigne’e göre, imrenilecek erdemlerle donanmış olmasa bile, birçok bakımdan yetersiz olsa bile, kişisel bir “ego” hakkında doğru sözlülükle konuşabilmek, başlı başına bir değerdir. Montaigne, en iyi yaptığını sandığı iş bu olduğu için, kitabında salt kendi’nden söz edebilme cesaretini bulabilmiştir. Her ne pahasına olursa olsun korumaya çalıştığı bu yeti ya da karakter özelliği, yani onun kendi ben’i karşısında bir gözlemci konumundan hiçbir zaman kopmamaya çabalaması (présence à soi), bir başka açıdan, toplumsal idealler açısından bir olumsuzluk olarak görülebilse de –sözgelimi Montaigne, kendinden önce Bordeaux şehrinin belediye başkanlığını yapmış olan babasının kendini işine çok daha büyük bir feragatle adamasından hayranlıkla söz eder ve kendinde bu gücü tam anlamıyla bulamadığını belirtir–, evet, böyle bir görünüm sunsa da, hatta Montaigne bu feragat eksikliğinden hayıflanır bir tonda söz etse de, onun için aslolan, her koşulda kendi kalabilmektir.

Diyebiliriz ki, Montaigne’le birlikte dünya edebiyatına yepyeni bir kavram daha girmiş olur: ben’in baş köşeye oturtulduğu ama temellerinin sürekli sorgulandığı bir içsellik. Montaigne, dış dünyadan uzaklaşıp kendini

kitaplardan oluşan bir iç âleme kapatırken, binbir türlü haliyle tuzaklar barındıran ve insanın iç dinginliğini sarsan görünüşler dünyasına elinden geldiğince sırt çevirmeye çabalarken, eşzamanlı olarak, kendini incelemeye ve sorgulamaya koyulur. Aslı aranırsa, yeryüzünün sunduğu “görünüşler”in ötesinde ya da kökeninde herhangi bir hakikat olabileceği konusunda köklü kuşkuları vardır. Bir dönem Pyrrhon felsefesine bağlanmış bir kuşkucu olarak, görünüşlerden hem kaçan ama sonuçta onlara dönmekten de başka çare bulunmadığını gözlemleyen bir düşünür olarak, fenomenalist bakış açısının sınırlarından çıkmaya pek cesaret etmez. Deyim yerindeyse, kuşkulanma ediminden de kuşkulanır. Baktığımız her yerde bir süreksizlik, bir kesinsizlik, bir geçicilik vardır. Montaigne, daha derinde yatan bir hakikat var olabilse bile, bizim özüne hiç zaman erişemeyeceğimiz Tanrı’nın kendisinden başka bunu hiç kimsenin bilemeyeceğini söyler durur. Bizler, Stoacıların vaaz ettikleri gibi doğaya uygun yaşayıp haddimizi fazla aşmamamız, durum ne olursa olsun güçsüzlüğümüzü görmemiz gereken, sınırlı yaratıklarızdır. Akıl, bize ancak bir noktaya değin kılavuzluk edebilir. Montaigne’e göre, akıldan her şeyi beklemek, bir çeşit akıl putperestliği yapmak bir başka tür deliliktir. Montaigne, aşırılıkların değil, orta yolun adamıdır. Savunduğu da, bir çeşit Aristotelesgil “mesotes” (orta yol) ahlakıdır; karşıt uçlara gitmeyi değil, bu uçları uzlaştırmayı arar. II. Kitap, XXX. Bölüm’de: “Gereğinden fazla uslu olmayın, uslu olmanın bile bir haddi vardır,” demekten kaçınmaz!

Görünüşlerin bir öyle, bir böyle olması, Montaigne’i düşünce dünyasında kaçınılmaz bir “görececiliğe” götürmüş gibidir. Ona göre, mutlak olan tek şey, özünü hiçbir zaman bilemeyeceğimiz Tanrı’dan başkası değildir. Montaigne’in benimsemiş olduğu söz konusu “görececilik”, doğal olarak, onu her türlü düşünce dogmatizminin de karşısına çıkarır. Akıl her şeye hep iki yönünden bakabildiğine göre, bu yönlerden sadece birine saplanıp kalmaktaki inatçı bağnazlık, sağduyu sahibi bir insanın asla kabullenebileceği bir şey değildir. Kanımca, Montaigne’in XX. ve XXI. yüzyılların insanı için bıraktığı en önemli düşünsel miras, değerlerin bu “göreceliği” noktasında billurlaşırmış gibi görünüyor. Nitekim, bir XIX. yüzyıl filozofu olan Nietzsche de bu “görececilik” mirasına gönülden sahip çıkmış, Montaigne’in denemelerini okurken büyük bir “neşe” (Şen Bilim) duyduğunu dile getirmiştir. Keza, Montaigne, yaşarken “hüzün”den kaçmamız gerektiğini söylerken, Spinoza’nın bu konudaki benzer düşüncesiyle görüş birliği içindedir. XX. yüzyılın büyük düşünce

kamplaşmalarıyla totaliter yönelimleri, herhalde Montaigne'in asla anlayamayacağı ve kabullenemeyeceği gelişimler olur, Montaigne insanları soykırım yapmaya değin götüren bağnazca düşünceleri, aklın kendine ettiği en büyük oyun olarak görürdü. Gerçi, Montaigne de, kendi yaşadığı tarihsel dönemde, belli bir ideolojik kampın yandaşıydı; Papalık güçlerine (La Ligue) karşı Kral'ı (Katolik III. Henri ve Protestan IV. Henri) destekliyordu. Söz konusu siyasal muhafazakârlık, otoriteye mutlak anlamda boyun eğmeyi gerektiriyordu. Nitekim, I. Kitap'ın III. Bölüm'ünde kralın otoritesiyle ilgili olarak şöyle demişti: "Bütün kralların buyruğunu dinlemek boynumuzun borcudur; çünkü gördükleri iş gereği bunu bizden istemeye hakları vardır." Ne var ki, aynı Montaigne, yersiz bir âdet gereği demokrasiyi eleştirse de, bu yönetim biçiminin doğruluğuna bizler kadar inanan bir kişiydi. Aynı bölümde, şunları da söylüyordu çünkü: "Atinalıların işlediği kanlı bir haksızlık hatırıma geldikçe, en tabii ve en haklı egemenlik olduğuna inandığım halk egemenliğine düşman olasım gelir." Demek oluyor ki, onun yandaşlığını, bir ideolojiye körcesine bağlanmaktan çok, uzlaşmalara açık bir konumda, işlerin daha da kötüye gitmesini engellemeye çalışan, bu amaçla her iki tarafı da ustaca idare etmeyi bilen ve öncelikle de her türlü çatışmanın dışında kalmaya çabalayan barışsever bir toprak sahibinin tutumu olarak görmek daha doğru olur.

Az önce aklın kendine ettiği oyundan söz ettim. Frankfurt Okulu'nun temsilcilerinden biri olan ve Akıl Tutulması başlıklı bir kitabın da yazarı olan Max Horkheimer, ne ilginçtir ki, Montaigne'in söz konusu içekapanış edimini iyi gözle görmeyen düşünürlerden biri olarak boy gösteriyor. Horkheimer'e göre Montaigne, bu içekapanış edimiyle "aktif bir hümanizm"in gereklerini yerine getirmemekte; insana ve hayvan türüne karşı ne denli iyi yürekli bir tavır sergilemiş olursa olsun, düşüncesini mantıksal olarak kendi iç dinginliği ve ampirik ben'in güvenliği üzerine odaklamaktadır. Acaba, Horkheimer, sözlerine kuramsal bir çerçeve vermeye çalışarak, Montaigne'in sonuçta benmerkezcilikten çıkamadığını, sözde hümanizminin de bir çeşit oportünizme açıldığını mı söylemek istiyor? Kanımca, Horkheimer'in söz konusu tarafgir yorumu, Jean Starobinski'nin Montaigne en mouvement [Devinim Halinde Montaigne, 1984] başlıklı yapıtında dile getirdiği gibi, açık bir anakronizm eleştirisiyle çürütülüp, Montaigne'in düşüncesi daha bütünlüklü bir şekilde ortaya konabilir. Horkheimer, apaçık bir şekilde, Montaigne'in yaşadığı XVI.

yüzyılın tarih anlayışıyla çağdaş dönemin tarih anlayışını aynı kefeye koyarak okumaya girişiyor gibi. Günümüzün totalitarizmlerine zemin hazırlayan Hegel'ci bütüncül Tarih anlayışı, hiç kuşku yok ki, XVI. yüzyıldaki Tarih'i salt art arda sıralanan bir olaylar dizisi olarak gören anlayışın çok uzağına düşüyordu. Dolayısıyla, Horkheimer'in eleştirisini, her fırsatta çıkarlarını kollayan bir çeşit burjuva bireyciliği olarak yorumlamak, Montaigne'in toplumdan uzak kaldığını ileri sürmek, bana da hiç de doğru bir yaklaşım gibi görünmüyor..

Montaigne bir Katolik olarak yetiştirilmiştir ama, ölüm konusundaki aykırı görüşleri, onu bu dinsel kurumun geleneksel savunucularının gözünde, şiddetle eleştirilmesi gereken, son derece tehlikeli biri yapmaya yetmiştir. Sözgelimi, savunduğu sert kuralcılıkla ateşli bir Jansenist olan Pascal, üstüne basa basa, Montaigne'in "kendi ben'ini resmetmek gibi budalaca bir işe kalkıştığı"nı, ruhun ölümsüzlüğü fikrine karşı çıkmanın, insanda "korkusuz ve pişmanlık duymaktan uzak" bir kayıtsızlık halini esinlediğini, bunun da en büyük günah olduğunu söyler. Malebranche da, aynı çizgide, Montaigne'in düşüncelerinin güzel bir şekilde dile getirildiğini, ama temelde yanlış olduğunu vurgular. Cogito edimini temellendirirken Tanrı'nın onu asla aldatmayacağı postulatından yola çıkan Descartes ise, uslamlamalarında Tanrı'yı her türlü kuşkunun ötesinde bir ön gereklilik olarak ortaya koyarak Montaigne'e en azından tavır olarak uzak düşer. Montaigne Tanrı'ya inanmasına inanmakta, ama geleneksel dinler konusundaki kuşkuculuğu, onu neredeyse modern zamanların liberal bir agnostiğinin (bilinemezcisinin) benimseyeceği koşut bir tutumu benimsemeye götürmektedir. Ruhla bedenin birlikteliğini, ruh kadar bedeni de el üzerinde tutmamız gerektiğini söyleyen ve yaşamın hazlarını sonuna kadar tatmanın insanın en doğal hakkı olduğunu savunan Montaigne, belki de, en az bir XX. yüzyıl insanı kadar hedonisttir.

Öte yandan, kanımca onu bize her şeyden çok yaklaştıran, özellikle, fanatizmler karşısındaki cesur ve sağduyulu duruşudur. Kısa bir süre önce keşfedilmiş olan Amerika kıtasında, İspanyol işgalcilerin altın elde etme uğruna ve vahşileri "insanlaştırma" adına Amerika yerlilerini katletmesini, yapılan bu soykırımları acı acı eleştirir ve yeni keşfedilen bu kıtanın daha önce Romalılar, Eski Yunanlılar ya da Büyük İskender tarafından, daha adil bir şekilde fethedilmemiş olmasına, adeta yerinir. Montaigne Denemeler'i kaleme almaya, bir başka katliamın, Katoliklerin Protestanlara karşı gerçekleştirdikleri ünlü "Saint Barthelémy Katliamı"nın meydana geldiği

yıl olan 1572'den bir yıl önce, 1571'de başlamıştır. Bir Katolik olarak bu dile dökülmez vahşetten duyduğu nefreti ve tiksintiyi hayal etmek güç olmasa gerek. Montaigne'in denemelerini ailesi ve dostları için, onu daha iyi tanısınlar diye yazdığını biliyoruz ama, kim bilir, belki de bu içekapanma ve bundan böyle salt kitaplarla ilgilenme girişiminin kökeninde, bu tür katliamların da dolaylı bir etkisi vardır. Montaigne'in bütün insanları kucaklamayı şiar edinen kozmopolitizmi, onun gönülden olduğuna inandığımız dünya yurttaşlığı, salt ulusçuluk fikri yüzünden tüyler ürpertici katliamlarına tanık olduğumuz günümüzün dünyasına, yüzyıllar ötesinden uyarı sinyalleri göndermeye devam ediyor.

Ve işte bu yüzdendir ki, dış dünya tehlikesi karşısında aynı zamanda bir sığınma uğrağı olan "kitap", bütün yanıltıcı görünüşlerin de bir aşılış amacıdır. Montaigne, "varlık" dediği erişilmez akışı, belki de en çok onlar aracılığıyla yakaladığını duyumsar. Dostluk ve aşk alışverişlerinden de daha kalıcı ve güvenilir bulur kitapları. Hiç okumadığı kitaplarını sıkıntılı bir gününde okuyabilme umudu bile fazlasıyla içini ısıtır.

Diyebiliriz ki, Montaigne'in insana sürükleyici bir okuma keyfi veren şen tonu, sayısız çeşitlilikte konuya girip çıkarken düşüncelerini desteklemek amacıyla art arda antikite dönemi yazar ve düşünürlerinin sözlerini alıntılaması, kimi tarihsel olayları aktararak verdiği ya da özel yaşamına ilişkin olarak aktardığı ilginç anekdotlar, bu denemelerde veciz anlatımların yanı sıra gerçekten de ayrıntıların önem kazandığı bir üslup zenginliği yaratmış gibidir. Eğer Montaigne'in yaşadığı dönemde roman türü daha gelişkin bir yapıya sahip olmuş olsaydı –sözgelimi Don Quijote'nin ilk cildinin ancak 1605'te yayımlanmış olduğunu anımsayalım– kanımca Montaigne bu türde de son derece çarpıcı yapıtlar ortaya koymuş olabilirdi. Beri yandan şu da bir gerçek ki, kendi benliği üzerine böylesine yoğunlaşmış olan Montaigne sevip saydığı babası Pierre de Montaigne ile can dostu Etienne de la Boétie dışında, aile üyeleriyle yakın çevresinin yaşamlarından, değil bir romancının, bizim ondan bekleyebileceğimiz kadar bile söz etmez. Sözgelimi, tam altı kızı dünyaya gelip çok küçük yaşlarda ölmelerine karşın –bir tek 1590'da evlendirdiği, ikinci kızı Léonor hayatta kalır–, evet, Montaigne bu konuya hiç değinmez de bir oğlunun olmamış olmasına yazıklanır. Gerçi, bir yandan erkeklerle kadınların aynı kalıptan çıktıklarını, gelenekler ve eğitim dışında onları birbirinden ayıran hiçbir şey olmadığını söyler ama, bir yandan da kadınların erkek parasıyla sahip oldukları süs takılarından ve aylaklıklarından yakınır ve bu tutumuyla

günümüzün feminist okurlarının pek de iyi gözle görmeyecekleri kesin olan geleneksel bir cinsiyetçiliğin sözcüsü gibi görünür.

Ve tüm okumalarımızın sonunda, Michel de Montaigne'le, yani kolalı beyaz yakalığının üzerinden bizlere hâlâ nüfuz edici bakışlarını yönelten bu XVI. yüzyıl düşünürüyle bir yol ayrımına gelip, ondan farklı bir doğrultuya saptığımız temel bir nokta da yok değil: Bizler görüntüler ve simülasyonlar çağının insanları olarak, Montaigne'in "maskelerimizi ne pahasına olursa olsun çıkarma, hatta hiç takmama" çağrısını, acaba ne derece ciddiye alabiliyoruz? Ciddiye alma çabamızda kendimizi ne denli aldatıyoruz? Bir kere, gerçek anlamda "çıplak" kalabilmek, bir başka deyişle sahih yaşantılarımızı korkmadan sergileyebilmek konusunda onun kadar gözü pek olmadığımız kesin. Siyaseten doğruculuğa belki onun kadar eğilimliyiz, ama yine de onun kadar çıplak değiliz. Yoksa bizler çıplaklığı –o dönemlere göre pek de güzel becerdiğimiz gibi– salt, giysilerimizi üzerimizden çıkarmak olarak mı, fiziksel bir soyunup dökünme olarak mı anlıyoruz? Şu var ki, özel ve mahrem yaşamlarımızı en ince ayrıntılarına kadar sergilemek hiç kuşkusuz bizi daha çıplak kılmıyor, çünkü Montaigne'in anladığı doğru sözlülülük kışkırtıcı bir içtenlik gösterisi değil, gerçek anlamda kendi kalabilme çabasıydı. Kendi olabilme uğruna verilen çileli bir çaba, uğrakları her an yeni anlamlarla donanan sürekli bir devinimdi.

Jean Starobinski'nin yukarıda andığım Devinim Halinde Montaigne başlığını taşıyan derinlikli kitabı, bizlere onun izinden gidip gitmeme konusunda çok güzel bir uyarıda bulunuyor. Sayfa 446'da şöyle diyor Starobinski: "Montaigne'e karşı savaş açmadıkça (bu konuda Valéry, ilk kez olarak, Pascal'le görüş birliği eder) yorumcu için, Montaigne'in sözünü başka bir çağın terminolojisi içinde hep fazla basitleştirici ve fazla sistematik bir tarzda yeniden formüle ederek bu sözün değişken bir uzaklıkta dümen suyunda gitmemek kolay değildir."

Evet, Montaigne bizden gerçek anlamda "çıplak" kalabilmeyi talep ediyor. Ve onun sözünün dümen suyunda gitmemek de, bu sözün büyüsüne kapılmamak da zaten pek o kadar kolay değil.

Kitapların Şenlik Ateşi

Yirmili yaşlarımın başlarında, hem saf hem de safdil bir okuma merakıyla elimden düşürmediğim bir kitap; okurlarına ta başında, “Beni okuduğun zaman, bu kitabı at ve çık, Nathanaël!” diye seslenen bir kitap, bir başka deyişle, André Gide’in o ünlü Dünya Nimetleri, özüne tam olarak nüfuz etmekte zorlandığım ama yine de hoşuma giden, yarı kült kitaplarımdan biri olmuştu. Gide, 1897’de yayımlanan ve neredeyse önceki yüzyıla ait olan bu gençlik ürününde, duyumları, arzuları, içgüdüleri mutlak biçimde yüceltiyor ve “yaşamdan başka bilgelik olmadığını” vurgulayarak yeni bir estetik manifestonun da sözcülüğünü yapıyordu. Öyle ki, bu manifesto tek bir cümlede özetlenebilirdi: Yaşama yarayacaksa, bütün kitaplar gözden çıkarılabilmeli ve yaşamaya öncelik tanınmalıydı. Hiç kuşkusuz, ağır bir hastalık sonrası iyileşmekte olan genç bir yazarın yaşama dört elle sarılmasının bir dışavurumuydu Dünya Nimetleri. Zaten kendisi de, kitabına 1927’de yazdığı yeni bir önsözde, duygulara hitap eden bu lirik kitabın, düşünsel yaşamının sadece bir evresini oluşturduğunu ve bütün yazarlığını bu kitapla özdeşleştirmemek gerektiğini belirtiyordu. Gide, kitapların ateşinin ışığında her şeyin yeniden gözden geçirilmesi olasılığını dışta bırakmıyordu.

Söz konusu bu manifestonun ilanının üzerinden yıllar yıllar geçti ve kişisel olarak ben, kendi okurluk serüvenimde, kaç kitabı okuyup da “kentimden, ailemden, odamdan ve düşüncelerimden çıkıp çıkamadığımı”, yaşama bir çeşit “öncelik” tanıyıp tanımadığımı, tam olarak bilemiyorum. Eğer bilinçaltı diyebileceğim bir düzlemde bu tür örtük girişlerim olmuşsa, onların etkisini de tam olarak hesap edemiyorum... Ancak, şu bir gerçek ki, su katılmamış bir kitapkurdu olarak, onlardan çıkmış olmak şöyle dursun, onlara geri dönülmezcesine daha da kapılmış olmam, deyim yerindeyse “kitap çarpmaları”na uğramış olmam, bana daha inanılır gözüküyor. Hatta, Gide’in vaaz ettiklerini yapabilmenin olanaksızlığı, bugün yaşam ufkumda erişilmesi olanaksız bir ütopya düşselliğiyle duruyor. Ama, insan olarak, yanılsamaya çok açık olduğumuzu da belirtmek gerek. Çünkü kitap, varlığıyla, her şeyden önce, baştan çıkarıyor. Bildik yollardan değil gizlenmiş biçimler altında kışkırtıyor. Başka yaşamlar vaat ediyor. Sözgelimi, yaşam kılığına bürünmüş bir kitap olabiliyor. Kapağı ve

sayfaları olmayan bir kitap olabiliyor; hatta okuduğumuzu bile farketmediğimiz, “yaşadığımızı sandığımız” bir kitap olabiliyor. Gide’in Dünya Nimetleri’nin sayfalarında avuntu bulmak için durmadan başvurduğu İncil’in laik benzerlerine dönüşüyor. Kısacası: kitabı kitap olarak kabul etmenin olanaksızlığı...

Kitapların kimi insanların yaşamlarındaki ayrıcalıklı konumu, kuşkuya neredeyse pek de yer bırakmayacak şekilde, onlarla kurulan ilişkinin karmaşıklığından kaynaklanıyormuş gibi görünür. Çünkü kitap, her şeyden önce, yaşamın iyi ya da kötü, bir sureti gibidir. Salt okur olarak bile, kitapların çekim alanına bir kez girdik mi, bu özel yörüngeden kurtulmanın pek mümkün olmadığını, hatta bir noktadan sonra, onların kendilerini bize şu ya da bu şekilde dayattıklarını gözlemleriz. Şu bir gerçek ki, onlara doğrudan sığındığımız, onlardan deva beklediğimiz anlar da vardır. Montaigne’in dediği gibi, kitaplarla kurulan alışveriş, “aramakla kolay bulunmayan dostluk” ve “yaşla solup giden aşk” alışverişlerinden çok daha sürekli ve yararlıdır. Öte yandan, kitaplarla kurulan bu kendine özgü alışveriş, bizi çoğu kez, bambaşka yaşam yolları üzerine de oturtabilir. Kendime payıma ben, okuryazarlık yaşantımda, yukarıdaki tereddütlerimi biraz yenerek, böyle birkaç kritik dönüm noktası olduğunu söyleyebileceğimi düşünüyorum. Nasıl yıldızbilimde insan yaşamında üç kez gerçekleştiği bilinen ve insanı temelden etkileyen Satürn transitlerinin olduğu ileri sürülüyorsa, benim yaşamımda da, şiddetini az ya da çok duyumsadığım benzer kitap çarpmaları oldu. Özetle, bu çarpmaların sonucunda, “karanlık madde”nin biraz daha yoğun olarak bulunduğu gökadalara sürüklenmiş olmam da pekâlâ olasıdır.

Kitaplar konusundaki eğretilemelerimi astronomi ya da astroloji âleminden seçiyor olmam kim bilir belki de büyük ölçüde, Marshall McLuhan’ın “Gutenberg Galaksisi” diye nitelediği ve çoğumuzun birlikte yaşamaktan büyük haz duyduğu kitap evreninin teknoloji uzayının devasa sonsuzluğunda günbegün daha da silikleşmesinden duyulan bilinçaltı kaygının sonucu olabilir. Öyle ya sonuçta insan gibi kitap da, yapıldığı malzemelerden ötürü, zamanla epriyen, dağılıp giden bir şey değil midir! Papirüsten parşömene, kodeksten bildiğimiz kitap formuna dek, onun kalıcılığı ancak göreceli bir özellik taşır. Kitabın yeryüzündeki varlığı da, belki de, doğal çevresini her geçen gün biraz daha yok eden insanın varlığı kadar gelip geçicidir. Teknolojinin hangi aşamasında kitabın yerini tümüyle başka medium’lara bırakabileceğini bilmiyoruz, ama –iyimser olalım!–

belki de fiiliyatta böyle bir durum hiçbir zaman söz konusu olmayacak, en azından bizler sadece bir olasılığı göz önünde tutarak kaygılarımızı dile getirmeyi sürdüreceğiz. Sözün kısası, kitap hep bildiğimiz “kitap” olarak kalacak...

Kültür dediğimiz etkinliğe önem veren, onu yaşamının ayrılmaz bir parçası yapan insanın yaşamında kitabın anlamı, ilk bakışta pek de sorgulanmaz gibi görünür. Gelgelelim, bu âlemin üzerinde oturduğu dayanakları eleştirel bir süzgeçten geçiren ve kitap denen nesneyle çok daha yoğun ilişkiler kurmuş olan kimi düşünürlerle yazarların gözünde kitap hiç de öyle bire bir bir “temsiliyet” ilişkisinin taşıyıcısı değildir. Sözgelimi, ardında kendi kaleminden çıkmış hiçbir yazılı yapıt bırakmamış olan Sokrates için “bilgi”, kâğıt üzerindeki birtakım harfler aracılığıyla elde edilebilen bir şey değildi. Sokrates’e göre “okuma” eyleminin kendisi de sınırlı bir ileti gücü taşıyordu, çünkü okumayla sadece daha önce bilinen şeyler canlandırılmış oluyordu. Hiç kuşku yok ki, Sokrates’in bize bugün biraz aykırı gibi görünen bu değerlendirmesinin temelinde, onu bize ulaştırmış olan öğrencisi Platon’un kendi öğretisinin dolaylı izleri büyüktür. Tek bir kitap bile yazmamış ve sözlü kültürü savunmuş olan Sokrates’in bu görüşü, kendi yaşam öğretisiyle tam bir uyum içindedir, ama, onun bu görüşünü bize kendi felsefi argümanlarıyla aktarmış olan Platon’un “anımsama” (anemnesis) öğretisinin –yani, bildiğimizi sandığımız her şeyin aslında bir “anımsama” olduğunu savunan öğretinin– yankısı da göz ardı edilemeyecek gibidir. Zaten, Platon’un söylediklerinin ne kadarının doğrudan Sokrates’e, ne kadarınınsa kendisine mal edilebileceği sorunu felsefe tarihçilerinin zihinlerini sürekli işgal etmiş, bu düşünceden hareketle yapıtları üç döneme bölünerek incelenmiş ve özellikle son dönem yapıtlarında, onun Sokrates’in kimi görüşlerinden büyük ölçüde uzaklaştığı ileri sürülmüştür.

Kitap olgusuna, bir de, okumanın doğal bağlaşığı sayılan yazma eylemi görüngesinden bakacak olursak, meselenin çok daha karmaşık boyutlar taşıdığını görürüz. Kırılma noktası, hiç kuşkusuz, göstergebilimin temellerini atmış olan dilbilimci Ferdinand de Saussure’ün gösterilen-gösteren ayrımı üzerinde yoğunlaştırdığı kuramın ortaya koyduğu çözümlemelerde bulunabilir. Keza, Jacques Derrida da, De la Grammatologie [Gramatoloji Üzerine] başlıklı kitabının ilk denemesi olan “Kitap’ın Sonu ve Yazı’nın Başlangıcı”nda, “yazı kavramının, dilin kapsamının ötesine gittiğini ve bunun da, dar anlamda, ‘gösterge’

kavramının ve onun tüm mantığının ortadan kalkmasına vardığını" vurgulamıştır. Derrida'nın çözümlemelerine bakarsak, "yazı" dediğimiz şey tek ve aynı olan bir görünüm altında ortaya çıkmaz. Tam tersine, iki tür yazı olduğundan söz edilebilir. Bir yanda, Söz'ün, tanrısal ve kutsal olanın taşıyıcısı, ruha yazılmış olan birincil ve düşünsel yazı; öte yandaysa, duyumsal, yapıntısal, ilineksel, ruha değil de bedene ilişkin olan, kısacası bildik anlamdaki kitapların yazısı. Birinci türden yazı doğrudan "ses"i (fonem) içerdiği için temel özelliktedir; ikincisi ise bu özellikten yoksun olduğu için sadece altıktır. Derrida, buna "kötü yazı" demeye bile varır ve nitekim, böyle bir sınıflandırmanın gerekçesi denebilecek şey, tarihi 2.500 yıla varan tüm Batı metafiziğinin temelinde yazan, "logosantrizm", yani, Söz'e dayalı, Söz merkezli bakış açısıdır. Derrida, kitap fikrinin, sonlu ya da sonsuz, gösterenin bütünlüğü fikri olduğunu söyler ve hemen şu can alıcı noktanın altını çizer: Her zaman doğal bir bütünlüğe gönderme yapan kitap fikri, yazmanın anlamına derinden derine yabancıdır. Ve işte tam da bu noktada, kitap kavramının karşısında yer alan "metin" kavramı ufukta belirir. Derrida'nın kendi ifadesiyle söylersek, kitabın ortadan kalkması metnin yüzeyini çıplak bırakmaktadır.

Bazılarını "tamamlamadan" bıraktığı kitaplarıyla ünlü olan Kafka'nın kitaplarla kurduğu ilişki ise bir o kadar ikirciklidir. Görünüşte Kafka bir kitap delisidir, hatta simgesel başkalaşımını pekâlâ bir kitap kurdu şeklinde de hayal etmiş olabileceğimiz, kitaplarla haşır neşir bir masa adamıdır. Güncesinde anlattıklarına bakılırsa, gençliğinde çeşitli yazarlardan çok sayıda kitap okumuş, hatta daha çok okuyup yazabilmek için, İşçi Kaza Sigortası kurumundaki iş saatlerini bu eyleme uygun olacak şekilde düzenlemiştir. Dahası, Kafka'nın duygusal yaşamı da kitaplarla kurduğu ilişki göz ardı edilerek düşünülemez gibidir. Gerek Felice, gerekse Milena'yla mektuplaşmaları bu ilişkilerin itici gücünün, yoğun bir yazışma süreci olduğunu ortaya koyar. Sanki bu kadınlarla, mutlu bir yaşamı paylaşmak için değil de, gizemli bir yazışma sürecini gerçekleştirebilmek için ilişki kurmuş olduğu izlenimini verir. Ne var ki, Alberto Manguel'in, Okumanın Tarihi başlıklı çarpıcı kitabında, Kafka'nın kitaplarla kurduğu çelişik ilişki üzerine aktardığı bir epizod ve Kafka'nın kitap kavramı üzerine yorumları, biz okurları gerçekten de düşünceye sevk eder. Anekdotta anlatıldığı şekliyle, bir meslektaşının oğluyla birlikte Prag sokaklarında yürüyen Kafka, gencin bir kitapçı vitrininin önünde gözlerini kitaplardan bir türlü alamaması üzerine şöyle bir yorum yapar: "Demek sen

de çok okumaktan sallabaş olmuş bir kitap delisisin.” Genç, bu saptamaya şu yanıtı verir: “Kitaplar olmadan yaşayamazdım. Benim için onlar dünya demektir.” İşte tam da bu noktada, Kafka’nın kişiliğine ilişkin yerleşik kanılarımızı bir hayli sarsan, hatta bizi enikonu şaşırtan şu belirlemesi kafamıza bir balyoz gibi iniverir: “Bu hata. Bir kitap dünyanın yerini tutamaz. Bu olanaksızdır. Yaşamda her şeyin kendi anlamı ve amacı vardır ve bunların yerini başka bir şey alamaz. Bir kişi, kendi deneyimini, örneğin, başkasının kişiliğinden yola çıkarak sağlayamaz. Dünyaya göre kitapların konumu bu. İnsan bir ötücü kuşu kafese kapatır gibi yaşamı kitapların içine tutsak etmeye çalışıyor, ama bunun yararı yok.”

Kafka’nın bu çarpıcı belirlemelerinden, “fildişi kuleye kapanmış yazar” kavramına, ayrıca Kierkegaard’ı da okuduğu, hatta onun içinde bulunduğu varoluşsal durumu (bir türlü evliliğe varmayan “nişanlılık”) kendisininkine benzer bulduğu da bilindiğine göre, “otantik yaşam” kavramına varmak pek o kadar da güç olmasa gerek. Kafka, açık bir şekilde, kitaplara fazla saplanmanın, insanı yaşamak denilen şeyden uzaklaştırdığını, dahası kitabın yaşamı “temsil edebilme”si konusunda kuşkuları olduğunun altını çizmektedir. Şato romanı örneğini göz önünde tutarsak, Kafka, sanatı en azından bir yönüyle yaşama benzetmek istemiş ve bunun için de romanını tamamlamadan bırakmayı seçmiştir... Kafka için kitap, yaşamı bütünüyle temsil edemez ama, okunmaya değer olabilmesi için bazı temel niteliklere sahip olması gerekir. Alberto Manguel, söz konusu kitabında, Kafka’nın dostu Oskar Pollak’a 1904 yılında, yani Kafka henüz yirmi yaşındayken, şunları yazdığını aktarıyor: “Bütünüyle bizi ısıran ve bizi zehirleyen kitapları okumalıyız. Okuduğumuz kitap kafamıza balyoz indirilmiş gibi bizi uyandırmıyor ise, neden okuma zahmetine girelim ki? Senin dediğin gibi, bizi mutlu kılsın diye mi? Aman Tanrım, hiç kitap olmasaydı da o denli mutlu olurduk. Kendimizi azıcık sıkarsak bizi mutlu edecek kitapları biz de yazabiliriz. Bize gerekli olan, en acı verecek talihsizlik gibi bize vuran kitaplar. Kendimizden çok sevdiğimiz birinin ölümü gibi vuran, insanlardan uzaklara, ormanlara sürgün edilmişiz duygusu veren, intihar gibi kitaplar. Kitap içimizdeki donmuş denize inen balta gibi olmalı. Ben buna inanıyorum.”.

Kafka’nın kitaplara getirmiş olduğu “haşin standart”, yani “intihar” gibi kitaplar, “balta” gibi kitaplar onlarla ilişkimizin öyle uslu ve uysal bir ilişki olmadığını, tam tersine, yürek yakıcı bir bağ olduğunu, Kafka’nın kitabın yaşamı “temsil edebilme” gücüne belki de ancak böyle zorlu bir koşulla

inanabileceğini ve belki de tam da bu yüzden kendi yazmış olduğu kitaplarının yakılıp ortadan kaldırılmasını –kendi söylediği gibi değersiz oldukları için değil, tersine, belki de birer “bomba” potansiyeli taşıdıkları için!– vasiyet etmiş olabileceğini düşünmeye eğilim duyuyoruz.

Kafka’nın, yaşamın kitaplara sığdırılamayacağı görüşünün tam tersine ya da ondan bir hayli farklı olarak, XIX. yüzyılın en önde gelen şairlerinden Stéphane Mallarmé’nin kitap kavramına verdiği anlam ve bu özel anlamdan yola çıkarak oluşturmaya çalıştığı şiirsel tasarı, yazma eyleminin en gözü pek ve zorlu girişimlerinden biri olarak görülebilir. Mallarmé’ye göre, onun ünlü deyişiyle söylersek, “Her şey bir kitaba varmak için vardır.” Ne var ki Mallarmé’nin sözünü ettiği bu kitap, herhangi bir kitap olmayıp –kendisi bu nitelemeyi reddetse de– tözleştirilmiş yapısıyla ideal özellikler taşır ve onun şiir anlayışına sıkı sıkıya bağlıdır. O, çok yüzlü, bir yüzüyle Hiçlik’e, öteki yüzüyle ise Güzellik’e bakan, biricik bir kitabı düşlemekte ve bu kitabı ortaya çıkarabilme yolunda birden fazla isteri yerine getirmesi gerektiğini dile getirmektedir. Bir kere, bu kitabın son derece sıkı kompozisyon kurallarına bağlı kalması ve daha da önemlisi, tinin gelişimine tam bir özgürlük sağlayabilmek için bu kuralları uyum içinde uygulaması söz konusudur. Mallarmé bu kitabın, eklemeden çok, sürekli bir eksiltme (ellipse) eylemiyle, yani kitaba giren ögeleri sürekli elimine ederek ve saflaştırarak vücut bulabileceğini vurgulamıştır. Mallarmé’nin, büyük harfle yazmamız gereken söz konusu Kitap kavramı yolunda ilerlerken, Blanchot’nun aydınlatıcı yorumları üzerinde de biraz durmak yerinde olur.

Kendine özgü ve zorlu yazın anlayışıyla Mallarmé’nin kitap kavramından bir hayli etkilenmiş görünen Maurice Blanchot, Le Livre à venir [Gelecek Kitap] başlıklı deneme kitabında, Mallarmé üzerine gerçekten de çok derinlikli yorumlar geliştirmiştir. Konunun özüne daha iyi nüfuz edebilmek açısından, bu yorumları ana hatlarıyla aktarmak denemenin kapsamına değişik bir perspektif getirebilir. Blanchot’nun yazdıklarına kulak verirsek, Mallarmé’nin “çoğul” özellikli “biricik” Kitabı, yazarlık uğraşının farklı dönemlerinde karşımıza farklı bileşenler içeren bir çoğul-kitap olarak çıkmaktadır. Sözgelimi, Mallarmé, 1866’da, söz konusu özgül kitabın tamı tamına beş ciltten oluşacağından dem vurmuşken; 1867’de, kavramsal kitabının gelişimine belli bir sınır getirip, onun nazım biçimde üç şiirle düzyazı biçiminde dört şiirden oluşacağını söylemiş; 1871’de ise, bu kez, bir cilt öykü, bir cilt şiir ve bir cilt de eleştiri yazısından oluşan bir toplamı, biricik Kitabının ideal bileşenleri olarak ilan

etmiştir. Her şeyden önce şunu belirtmek gerekir ki, bu biricik ve çoğul Kitap'ın temel karakteristiği, "mimari bir yapı içermesi ve önceden incelikle düşünülmüş olması" ve belki de en önemlisi, "olağanüstü de olsalar rastlantısal bir esinler derlemesi olmamasıdır." Bu kitap "öylesine iyi hazırlanmış ve hiyerarşi kazandırılmış" bir kitaptır ki, yazar ondan hiçbir şeyi çekip çıkaramaz, hatta bundan böyle asli Yapıt'ın dışında kalmaya mahkûm yazarın silinip gitmesi ve yazacağı başka şiirlerin hiçbir değerinin olmaması bile söz konusu olabilecektir. İşte bu noktada, Mallarmé'nin şiir anlayışıyla onun poetikası içinde anahtar bir kavram olan "rastlantı" (hasard) kavramıyla yüz yüze gelmiş oluyoruz. Blanchot'nun yerinde nitelemeleriyle bir kez daha söylersek, Mallarmé'nin şiiri, "anekdotik, gerçek ya da rastlantısal hiçbir şeyin yer almadığı bir yokluk ve olumsuzlama şiiridir". Mallarmé şiirinde, "rastlantı"yı dışa atma kararını almıştır ve onun bu kararı aynı zamanda gerçek şeyleri dışta tutma ve duyulur gerçekliğe şiirsel referans içinde yer vermeme kararıyla tam bir uyum içindedir. Şiir bu şekilde bütünsel bir saflığa ulaşmış olacak ve kendi yapıtı içinde ortadan kalkmış olan şair ise, imza taşımayan neredeyse anonim bir yapıt aracılığıyla, sonsuzluk içindeki asli yerini almış olacaktır. Rastlantı içermeyen bu kitap aynı zamanda yazarı olmayan bir kitaptır ve dolayısıyla, kişisel olmayan bir nitelik taşır. Blanchot'nun değindiği gibi, bu büyüsel şiir anlayışının kökeninde, Mallarmé'nin okültizme (gizbilime) beslediği monden duygudaşlığı ya da şairin az çok mistik denebilecek görüşlerini aramak, başvurulabilecek yorum tutamaklarından yalnızca birisidir. Zamanında bazı edebiyat adamlarının alaycı bir edayla ileri sürdükleri gibi, Mallarmé kendi edebiyat çevresinde bu belki de hiçbir zaman var olamayacak "sözde" ideal yapıt için otuz yıl boyunca bir çeşit sahte şeyhliğe soyunmamış, tam tersine, binbir nottan oluşan bu kavramsal yapıtın bir gün yayımlanabilmesinin maddi koşullarını araştırıp durmuş, ancak yazınsal vasiyetinde, bu zorlu tasarısının somut kanıtı olabilecek hiçbir yapıt taslağını bulamadığına kanaat getirdiğinden ("Bir Zar Atımı" başlıklı ünlü şiir, Yapıt'ın kendisi olamasa bile, "rastlantı"yı ortadan kaldırma girişiminin somut örneklerinden biri olarak görülebilir), evet, kendi yapıtına ilişkin böyle karamsar bir izlenime kapıldığından, ölümünden sonra bütün yazdıklarının, hiçbir incelemeye tabi tutulmaksızın, ortadan kaldırılmasını vasiyet etmiştir. Ne var ki, tahmin edilebileceği üzere, Mallarmé'nin yazınsal vasiyeti hiçe sayıldığı gibi, ortadan kaldırılmasını istediği bu notlar toplamından, sayısız editörlük çalışmasına

malzeme olan, sayısız kitapçıklar türeyivermiştir... Bir başka deyişle, yaratılamadığına kanaat getirdiği biricik Kitap'ın yerine, asla var olmasını arzu etmediği çok sayıda gereksiz kitap... Ortadan kaldırılamayan "rastlantı"nın ironik geri tepişi...

Kitap adını verdiğimiz özel nesnenin kendini en ayrıcalıklı şekilde ortaya koyduğu bir alan da, hiç kuşku yok ki, onun aşkınlık ya da kutsal olan'la kurduğu ilişki alanıdır. Üç büyük semavi dinin Sözü (Kelamı), kitaplarda dile getirilmiştir: Kitab-ı Mukaddes'ten Tevrat'a, tek tek dört İncil'den Kuran'a kadar hakikat denilen şeyin ana taşıyıcısı doğrudan kitaplardır. Yuhanna İncili "Başlangıçta Söz vardı," ifadesi ile başlarken, İslam âleminde Kuran bütün "kitapların anası" olarak nitelenir. Novalis'ten Schlegel'e Alman Romantikleri mutlak bir kitap kavramından söz ederlerken, örnek olarak hep İncil'i göz önünde tutmuşlar ve deyim yerindeyse, "ben" kavramının silindiği yazarsız bir "Kitap" kültünü yaratmaya çabalayan Mallarmé'den tamamen farklı olarak, salt yüceltilmiş benlerinin ürünü olan, kendi İncil'lerini yazabilmenin yollarını aramışlardır. Şu açıkça anlaşılıyor ki, kitap, Hıristiyan havariler örneğinde görüleceği üzere, ister doğrudan insan elinden çıkmış olsun, isterse Kuran'ın indiriliş örneğinde olduğu gibi, Allah tarafından Cebrail aracılığıyla bölüm bölüm yazdırılmış olsun, sonuçta, insanların yaşamlarını düzenleme konusunda belli buyruk ve ilkeleri içerir. Evet, bu yönüyle, kitap bir aracıdır, ama aynı zamanda özel bir aracıdır. İslamın tasavvuf öğretisinde de, kitapla insan arasında çok yakın bir bağ olduğundan hareketle, insan, "kitab-ı Rab" tanımlamasıyla anılır. Keza, "kitab-ı kebir" nasıl âleme işaret eden bir ifadeyse, "kitab-ı ilahi" tüm varlıklara işaret eden bir terimdir. Tasavvuf öğretisinde insanın kitapla kurduğu ilişki, sakınılması gereken birtakım kayıtları da içerir. Sufi inancını benimsemiş bir kişi için, kitap da, sonuçta, bir mâsivâdır, yani Allah'tan başka olan her şeydir. Bu yüzden, gerçek bir mümin olabilmek ya da şöyle söylersek, kitabın gizil biçimde barındırdığı ileri sürülen put etkisinden kurtulabilmek için, bir noktada, onunla olan ilgiyi de kesmek gerekir. Kitap, sadece, hakikate erişmeye yarayan bir araçtır, kendi başına mutlak bir değer içermesi, yani, Mallarmé'nin özlemini gerçekleştiren bir nesne olarak ortaya çıkması, hiçbir şekilde söz konusu olamaz. Nitekim, tasavvuf anlayışı içinde ağırlıklı bir yer işgal eden Hurufilik öğretisi, harflerin anlamlarına verdiği aşırı önem ve bunun yol açabileceği düşünülen putlaştırma kaygıları yüzünden, tarih içinde zaman

zaman siyasi iktidarların kovuşturmalarına uğramış ve çok sayıda şair, bu yolda hayatını kaybetmiştir.

Keza, Doğa'ya uygun bir yaşam felsefesini vaaz etmiş olan Jean-Jacques Rousseau da, benzer şekilde, Tanrı tarafından gönüle ve ruha yazılmış olan kitap ile, yani Doğa'nın Kitabı ile, bildiğimiz sıradan, ampirik kitap arasına kesin bir ayrım koyar. Rousseau'nun Dillerin Kökeni Üzerine Deneme başlıklı kitabında yer alan şu benzetmesi bu konuda yeterince aydınlatıcıdır: “Dehayı kitaplardan yola çıkarak değerlendirmek, bir insanın portresini cesedine bakarak yapmak gibi bir şeydir.”

Kitap denilen nesnenin Yaşam'a karşı çoğu kez bir antitez gibi algılanması, ya da kitabın, yaşam denilen karmaşık olgunun yoksunluk ve eksikliklerini giderecek alternatif bir çare olarak ortaya atılması, karşılığını birçok yazarın yazdıklarında da fazlasıyla bulmuştur. Bu yazarlardan biri, romancılığı ve roman kuramı üzerindeki çalışmalarıyla tanınan E.M. Forster'dır. 1924 tarihli Hindistan'a Bir Geçit başlıklı ünlü romanında şöyle demektedir Forster: “Yaşamın büyük bir bölümü öylesine sıkıcı ki bu konuda söylenebilecek hiçbir şey yok. Onu ilginç bir şey olarak betimleyecek kitaplar ve konuşmalarsa, kendi varoluşlarını doğrulamak adına, abartmaya mecburlar.” Bu saptamayı okuyunca, insan kendini, acaba Forster'ın sözünü ettiği bu “abartma” eylemi özellikle bazı kitap türlerini içeriyor mu, diye sormaktan alamıyor. Ya da sorunu ortaya şöyle koyarsak, sözgelimi, Latin Amerikalı yazarların yaygınlık kazandırdığı “büyülü gerçekçilik” yahut günümüzde iyice popüler duruma gelmiş “fantastik edebiyat” türleri kendi varlık nedenlerini yahut itici güçlerini, doğrudan doğruya, Forster'ın vurguladığı, Yaşam'ın söz konusu bu sıkıcılığından mı alıyorlar? Peki Yaşam kendi başına zaten yeterince “sıkıcı” ise, “gerçekçi” diye nitelediğimiz edebiyat türünü elimizin tersiyle iterek bir kenara mı atmamız gerekiyor?

İronik bir şekilde, bu soruları daha da problematik hale getiren saptamaları, edebiyat tarihlerinde “gerçekçiliğin babası” olarak tanıtılan, oysa kendi yazarlık uğraşıyla bu sıfatın bir hayli dışına taşan Gustave Flaubert yapmıştır diyebiliriz. Öyle ki, Flaubert, Yerleşik Düşünceler Sözlüğü adını verdiği yergisel çalışmasında, edebiyatı “aylakların uğraşı” olarak nitelerken kitaplar konusunda da enikonu karamsar düşünceler ortaya koyar. Dostu Ernest Feydeau'ya yazmış olduğu 1857 tarihli mektupta –ki bu tarih aynı zamanda yazarın, “Madam Bovary, benim” diyecek kadar gerçekçiliği savunduğu ileri sürülen ünlü romanın yayımlanış

tarihidir–, evet, bu mektupta şöyle yazmaktadır Flaubert: “Kitaplar çocuk yapar gibi yapılmazlar, piramit gibi inşa edilirler... Ve hiçbir şeye de yaramazlar, çölün ortasında kalakalırlar... çakallar gelip dibine işer, burjuvalarsa tepesine tırmanır.”

Sanatı bir çeşit din gibi gören Flaubert’in, kitapların bir piramit gibi inşa edilmeleri gerektiğini söylemesinde tuhaf bir yan yok, ancak cümlenin ikinci bölümü bizleri bir hayli şaşırtıyor, çünkü aynı zamanda bir sanat çilekeşliğini vaaz eden yazarın ağzından bu çilenin aslında hiçbir şeye yaramayan, nafile bir iş olduğunu da öğrenmiş oluyoruz. Flaubert’in sözde “gerçekçiliği” konusundaki kuşkularımız da tamı tamına bu noktada sökün ediyor, çünkü onun salt üslup üzerinde ayakta duran, daha doğrusu içeriği “hiç” olan yazma tasarıları olduğunu da biliyoruz. İlginç bir şekilde, Flaubert bu noktada, çağdaşı Mallarmé’yle de buluşmuş oluyor. Bir başka deyişle, düzyazıyı şiir düzeyine çıkarmaya çabalayan Flaubert ile saf şiirden yola çıkarak mutlak Kitap’a varmak isteyen şairlerin prensi Mallarmé benzer yazınsal tutkuların ateşiyle yanıyorlar.

Kitaplar, yakmaya kıyamadığımız, ancak düşsel şenlik ateşleri ruhumuzu ısıtan, suskun ve tekinsiz dostlarımız...

Edebiyatçılar ve Yazarlar

İlk bakışta, aynı soyağacından gelen iki sözcük gibi duruyorlar. Aralarında olsa olsa, mantıksal bir kaplam/içlem ayrılığı bulunduğunu düşünüyorsunuz. Bu yüzden de, “Tüm edebiyatçılar yazardır,” önermesi son derece makul ve hiç de sorgulanma gereği taşımayan bir önerme olarak geliyor insana. Ne var ki öznenin yerini değiştirdiğimizde ortaya çıkan, “Tüm yazarlar edebiyatçı değildir,” önermesi, “yazar” sözcüğünün kaplam düzleminde, daha büyük olduğunu; yazarlığın sadece “edebiyatçılık”la sınırlı kalamayacağını, sözgelimi “bilim yazarlığı” diye de bir şey olabileceğini imliyor. Buraya kadar hiçbir sorun yok; hatta, bizi belli bir sorunsallaştırma çabasına götürecek bir “mesele” bile yok.

Oysaki, dilbilgisi düzeyinde bu saptamaları yaptıktan sonra, yukarıda dile getirdiğim her iki önermenin de, semantik bir aydınlatılmaya fazlasıyla gereksinim gösteren, dahası, ilk bakıştaki yalınlıklarının düşündürebileceğinin tam tersine, adeta iç sorunlarla dolup taşan, dert yumağı iki cümle olduğunu farkediyoruz.

Bu sorunların, daha doğrusu kendilerini birer sorunsal olarak dayatan iç çelişkilerin kendisine gelmeden önce, “edebiyatçı” ve “yazar” sözcüklerine etimolojik olarak kısaca bir göz atmanın kaçınılmaz bir ilk adım olduğu ortada. Çünkü bu kökenbilimsel analiz her şeyden önce, “edebiyatçı” ve “yazar” kavramlarının öyle kolay kolay örtüşen ve sorunsuz bir akrabalığı içeren bir ilişki içinde olmadıklarını gösteriyor. Tam tersine, birbirini dışlaya dışlaya neredeyse bir yok etme ilişkisi söz konusu.

Türkçede kulandığımız “edebiyat” sözcüğü, bilindiği üzere, “edep” kavramından geliyor; yani, toplumun öngördüğü belirli davranış kullarına uygun davranma eyleminden. Batılılar, edebiyat için, Latincede harf anlamına gelen littera’dan türeme, Literature (İng); Littérature (Fr); Literatur (Al.) terimlerini kullanıyorlar. Osmanlıcadaki “edip” terimi, daha genel bir ifade olan ”muharrir”den farklı olarak, “yazı sanatının inceliklerini bilen kişi” anlamını taşıyor. Bir başka deyişle, benim sorunsallaştırmaya çalıştığım ilişkinin ta kendisi, kullandığımız dilin içinde semantik açıdan zaten mevcut. Ancak ben, bir adım daha atıp, bu ilişkiyi tersyüz etmenin, sorunun püf noktası olduğunu düşünüyorum.

Şöyle ki, bazı yazarların, yazı yazma sanatının inceliklerine sahip olup olmamaları bir yana, sırf kurdukları dünyanın “biricikliği” ya da “aykırılığı” nedeniyle, toplumun genel kabul görmüş normlarının dışına taştıklarını, “edebiyatçılığı” bile isteye ellerinin tersiyle ittiklerini, daha da açıkçası, “yabanıl” bir yazar kalmayı, “sofistike” bir edebiyatçı olmaya fazlasıyla yeğlediklerini düşünüyorum. Ayrıca şu nokta da çok önemli: Bence bu normların dışında kalmak ifadesi, “piyasa” ilişkilerine biat etmemenin de ötesinde, “edebiyat olarak edebiyat”ın da dışında kalmayı içeriyor. Yani söz konusu olan sadece, kapitalist tüketim mantığının bir uzantısı olan “çok satmak ve çok okuyucu bulmak” ilişkisinin dışına değil; “güzel sözler kaleme almanın”, bir başka deyişle, “Gökçe Yazın” (belles lettres) olarak nitelediğimiz şeyin de dışına çıkmayı gerektiriyor. Bu konuda verebileceğim anlamlı iki örnek var. Birincisi, akla hemen gelebileceği üzere, Kafka’nın edebiyat mahkemesi önündeki duruşu; ötekiyse, daha paradoksal bir örnek, Genet’nin yazarlığı.

Herkesin bildiği gibi, Kafka, Max Brod’un zorlamalarıyla –yoksa bizler Max Brod’un “şefaatiyle” mi diyelim?–, evet, en yakın arkadaşının onu kandırmasıyla, ünlü bir yazar olarak edebiyat tarihine geçti. Ama biliyoruz ki Kafka, çalıştığı İş Kazaları Sigorta Şirketi’nin kendisine tanıdığı olanaklar ölçüsünde, boş vakitlerini öyküler, anlatılar, romanlar yazarak geçirmek istiyordu. Tanınmış bir edebiyatçı olmak şöyle dursun, yazdıklarını gün ışığına çıkarmayı bile düşünmüyordu. Yazma gerekçeleri çok daha karmaşık ve çok yönlüydü: Yayımlatmak falan için değil, yaşam karşısında bir tavır olarak yazıyordu. Kısacası, bir edebiyatçı olmak istemiyordu. Her şeyden önce de, kendi bireysel iradesi dışında, toplumun çok “önceden” belirlenmiş bir çarkı olmayı arzu etmiyordu. Güncelerinden anladığımız kadarıyla, kendi dünyasının efendisi olmak ona yetiyordu. İşte, ben diyorum ki, sırf bu yüzden, böyle bir insanı “edebiyatçı” olarak nitelendiremezsiniz. Yazdıkları edebiyat bağlamında kategorize edilmiş olsa da, bu sadece biçimsel bir tanımdır. Üstelik Kafka, bir hukuk doktoru olmasının getirdiği doğallıkla, eleştirmenlerce birçok kez altı çizildiği gibi, metinlerini adeta hukuki bir kuruluk üslubuyla kaleme almış, bir başka deyişle, Gökçe Yazın’ın öngördüğü yazınsal normların dışına çıkmıştır. Cümleleri neredeyse tekdüze ve dolambaçlıdır; ama yazısının esrarı tam da buradadır; onu Kafka yapan tam da bu özelliktir.

Genet’ye gelince; Genet de hiç kuşkusuz “edebiyatçılık” kavramına en uzak düşen yazarlardan biri. Dahası, dil ve üslup açısından geleneksel

denebilecek Kafka'nın tam karşı kutbunda yer almasına, hemen hemen tüm yapıtlarında Gökçe Yazın'a uygun düşen barok ve süslü bir üslup kullanmış olmasına karşın, aykırı yaşam deneyimi ve toplumdışılığı onu, "edebiyatçılık" alanının tümüyle dışında tutmuş gibidir. O bir edebiyat adamı falan değil, tersine, rastlantıların da eseriyle yazarlığa soyunmuş bir sokak adamıdır. İncelmiş değil, yabanıldır. Aslı aranırsa, onu edebiyat bile evcilleştirememiştir. Hatta benimsediği politik misyonu da, Filistin davasına inanmışlığından çok, kendisine sürekli muhalif bir kimlik kazandırma çabasından kaynaklanır.

Bu noktada bir kez daha başa dönerek, "edebiyatçılık" teriminin yazma etkinliği bağlamındaki tarihsel yananlam (connotation) yüküne geliyoruz. Öyle sanıyorum ki edebiyatçı, kendine özgü bir dünya kurmuş olmaktan çok, başka dünyaların tutarlılık ve sahicilik düzeylerini tartmayı bilen ve bu yönüyle de daha çok, edebiyatın "eleştiri" alanına ait olan bir kimlik olarak ortaya çıkıyor. Ancak benim asıl altını çizmek istediğim nokta, edebiyatçının başka dünyalara da açık bir kimlik olarak boy gösterirken, yazarın, tam tersine, kendi özgül dünyasının duvarları arasında bir estetik kurabilme çabası içinde olması. Ve yine tam da bu nedenle, modernizmin imgesel alanı yazarlığa, buna karşılık postmodernizmin imgesel alanıysa edebiyatçı kimliğine daha uygun düşüyor. Postmodern yazar, başka dünyaları kendisininkine kaynaştırarak, biricikliğinden, yalıtılmışlığından vazgeçiyor ve kolektif bilincin rahatlığı içinde kendini daha korunaklı hissediyor. İroninin postmodern yazında böylesine ağırlıklı bir yer kaplaması da, bu yüzden son derece doğal ve anlamlı. Edebiyattan konuşmaktan hiç hoşlanmadığını bildiğimiz Beckett'in hüzünlü dünyası, hiç kuşkusuz, buna yüz seksen derece karşıt bir örnek oluşturuyor. Zira Beckett, bu anlamda, edebiyatçı değil, tersine, su katılmamış bir yazar.

Peki hem edebiyatçı, hem de yazar olunabilir mi? Bunlar hiç uzlaşmaz, çelişik şeyler mi, yoksa pekâlâ bir arada var olmayı da olanaklı kılan paradoksal durumlar mı? Ya da, daha iyimser bir olasılıkla, bu iki uç durum arasında, yıllarla birlikte meydana çıkabilecek düşünsel bir ozmos mümkün olabilir mi?

Ender ya da zor olsa da, mümkün olabileceği kanısındayım ben. Sözgelimi, bizim edebiyatımızdan Tanpınar, buna son derece iyi bir örnek oluşturuyor. Döneminin edebiyatçıları üzerine çok sayıda çalışma kaleme aldığı gibi, temel sorunsalı Doğu/Batı karşıtlaşmasından doğan bir iç "âlem" de yaratmayı bilmiş. Keza, Fransız edebiyatından Proust, kendi

özgül dünyasını yaratmakla kalmamış, çağdaşı olan ya da daha eski dönemden yazarlar üzerine bir hayli yazmış ve Kayıp Zamanın İzinde'sini kurarken, sözgelimi Ruskin gibi bir yazarın estetik anlayışından fazlasıyla etkilenmiş. Ama ona yine de, bir edebiyatçıdan çok bir yazar demek daha yerinde olur. Çünkü yenilikçi üslubuyla, geleneksel yazın normlarını bir hayli dönüşüme uğratmış ve doğru "anlaşılabilme" yolunda da çok sayıda kurumsal engelle karşılaşmış. Cümlelerin girift uzunluğundan ürken ve getirdiği yeni estetiği anlayamayan yayıncıları, hatta Gide gibi bir "edebiyatçı-yazarı" unutmayalım. Bu bağlamda edebiyatımızdan Abdülhak Şinasi Hisar, Proust'un neredeyse doğrudan bir türevi gibi gözüküyor. Proust'un estetik mirasını Osmanlı ve Cumhuriyet kültürü içinde yeniden yorumlarken, geleneksel denebilecek bir Boğaziçi duyarlığı yaratmaya çalışmış bir edebiyatçı Hisar. Öte yandan, çağdaşımız Bilge Karasu, bence, tıpkı Beckett gibi, kendi estetik imgeleminin dışına pek çıkmış sayılmaz. Yani, başka metinlerden doğrudan etkilenmiş değil. Ve bu kategorileştirme çerçevesinde, modernist tavrıyla, bir edebiyatçı olmaktan çok, bir yazar o. Sanırım, Yusuf Atılgan için de benzeri şeyler söylenebilir... Bu örnekleri çoğaltmak kuşkusuz mümkün ve tekil örnekler bize her zaman durumun karmaşıklığını gösteriyor.

Tabii, sonunda, şu soru da akla gelmiyor değil: Böyle "edebiyatçı" ve "yazar" diye ikili karşıtlıklara dayalı (dichotomique) bir ayrım yapmak o denli zorunlu bir şey mi? Bu, eninde sonunda biçimsel bir bakış açısı değil mi? Hatta bu bakış, bir yaftalamadan öteye gitmeyen bir yaklaşım değil mi? Sonuçta, yazara verdiğimiz sıfat değil, yazdıklarının ta kendisi önemli değil mi?

Elbette ki yazılanların kendisi önemli. Bu, tartışılmaz. Ancak, şu da bir gerçek ki, o yazılanlara asli içeriğini kazandıran en önemli öge, yazı yazmayı uğraş edinmiş kişinin, geleneksel edebiyat kurumu karşısındaki duruşundan başka bir şey değil ve bu duruş, ister istemez, böyle bir nitelendirme gereksinimini haklı çıkarıyor. Oscar Wilde bir edebiyatçıdan çok bir yazardır, dediğimizde, yaşadığı dönemde tabulara karşı çıkmış, yeni yazınsal formlar getirerek olmasa bile ahlaki tutumuyla edebiyatın mevcut kurumsal yapısına muhalif olmuş bir "yazar"ı gözlerimizin önüne getiriyoruz; yoksa, monden ve fırtınalı bir yaşam da sürmüş olan, hedonist "edebiyatçı"yı değil! Ve muhalif oluş, hiç kuşku yok ki, yaşam anlayışının ta kendisinden kaynaklanan bir şey. Bu, Kafka'daki gibi içedönük bir

yaşam da olabilir, Wilde'daki gibi son derece dışadönük bir yaşam da; hatta Proust'taki gibi hem "içebakışlı", hem de dışadönük bir yaşam...

Sözün özü: Edebiyat fakültelerinden iyi dereceli diplomalar alarak ve hatırı sayılır çabalar harcayarak belki iyi "edebiyatçılar" olabiliriz, ancak iyi "yazar" olmaya çalışmak, belki biraz da, masa başı yalnızlığında edebiyat kurumuna kafa tutmakla mümkündür.

“Visse, scrisse, amo”

Stefan Zweig’ın yazdıklarından öğrendiğimiz kadarıyla, 1888 yılının Paris’inde, Montmartre Mezarlığı’nda yer kazanma amacıyla birtakım hafriyat çalışmaları ve yeni düzenlemeler yapılırken, rastlantı eseri, bir mezar bulunur. Kabrin üzerindeki yazıtta: “Milanolu Arrigo Beyle... Scrisse, amo, visse” ibaresi bulunmaktadır. Önce, İtalyan kökenli bir kişinin bu mezarlıkta yatıyor olmasına pek bir anlam verilmez; ancak daha sonraları, gene rastlantılar sonucu, işin gerçeği anlaşılır.

Montmartre Mezarlığı’nda yatan o kişi, “Beni ancak 1880’lere doğru anlayacaklar,” diyerek gerçeğe son derece yakın bir öngörüde bulunmuş olan, çok ünlü bir Fransız yazarıdır. Evet, o kişi, İtalya’yı ve Milano’yu çok sevdiği ve takma adlar kullanmaktan da çok hoşlandığı için kabir taşına bir İtalyan adını koydurmakta beis görmemiş olan, Grenoble doğumlu Henri Beyle’den, ya da dünyaca tanındığı takma adla, Stendhal’den başkası değildir.

Gelgelelim yine o yazıtta, İtalyanca olarak kaleme alınmış bulunan “Scrisse, amo, visse” ibaresi, yani “Yazdı, sevdi, yaşadı” anlamına gelen bu ibare, sözcük sırasındaki vurgu açısından, gerçeği hiç mi hiç yansıtmamaktadır. Çünkü Stendhal’in, Grenoble Müzesi’nde tam 46 yıl uykuya yatmış olan ve bir sandık dolusu eserden oluşan terekesinin bulunmasıyla birlikte, ünlü yazarın kabrine koydurtuğu yazıtın o sözcük sırasını izlemediği de anlaşılmıştır. Stendhal vasiyetinde, mezar taşına, “Yazdı, sevdi, yaşadı” değil, tam tersine, “Yaşadı, yazdı, sevdi” ifadesinin konulmasını vasiyet etmiştir. Bir başka deyişle, ünlü yazar yaşadığı dönemde hiç anlaşılamadığı gibi –ne yazık ki Balzac dışında Stendhal’i önemini kavramış olan kalburüstü bir edebiyatçı çıkmamıştır–, evet, hiç anlaşılamadığı gibi, gelecek kuşaklara ilettiği yaşam felsefesi de tam bir çarpıtmaya uğramıştır.

Öyle ya, Stendhal gibi, bütün ömrü boyunca katıksız bir Epikurosçuluğu savunmuş, yaşama zevkini, kadınların gönüllerine girmeyi her şeyin üzerinde tutmuş, yazmayı çizmeyi ancak yaşama hizmet ettiği ölçüde benimsemiş ve yapıtlarını da ancak ileri yaşlarda kaleme almaya başlamış olan bir yazar nasıl olurdu da mezar taşına koydurduğu o ibareye, “Yaşadı...” değil de “Yazdı...” sözcüğüyle başlayabilirdi? Şu apaçık bir

gerçek ki, Stendhal her şeyden önce bir "yaşam insanı" olmuştur. Bütün ömrü boyunca yazdıklarını değil, yaşamını bir yapıt haline getirmeye çabalamıştır. Nitekim, yazarın, Henri Brulard'ın Yaşamı başlıklı otobiyografisini de, artık elden ayaktan iyice düştüğü, kadınlar nezdindeki zaten öteden beri sorunlu olan çekiciliğini bir hayli kaybettiği, yaşama'nın yerine yazma'yı "ikame etmek" zorunda kaldığı ve son bir çare olarak da, belki bir çeşit Proust-vari içgörüyle, anımsama yoluyla yeniden yaşamayı denediği, ömrünün geç bir döneminde kaleme aldığını biliyoruz. Beri yandan, edebiyat tarihçilerince dilbilgisi açısından çokça kusur bulunan savruk üslubu, ola ki, derin psikolojik sezgilerle dolu duygulanımlarını derinlikli bir dil süzgecinden geçirmeden, onları yazı kalıbına dökme çabasını yeterince harcamadan, buna karşılık, olanca sahihlikleri ve doğallıklarıyla verme kaygısından kaynaklanıyordu. Demek oluyor ki, Yaşam/Yazı karşıtlamında, Stendhal için öncelik, her zaman Yaşam'daydı ve Yazı onun bir çeşit hizmetkârıydı.

Ve şimdi, tam karşı uçtan bir örnek:

Oysa, Stendhal'in yazdıklarına her zaman burun kıvırmış olan Flaubert, Stendhal'in yüz seksen derece karşıtı bir yaşam felsefesine sahip olmuştur. Flaubert için Yaşam değil, Sanat önde gelir. Hatta Flaubert güncesinde, Yaşam üzerine şöyle cümleler yazmaktan bile çekinmez: "Yaşam ne iğrenç bir şey değil mi? Üzerinde bir yığın kıl yüzen ve yine de içmemiz gereken bir çorbaya benziyor." Flaubert'in, Yaşam üzerine uydurduğu irkiltici metaforlar bitip tükenmek bilmez. Bir başka yerde şöyle der: "Bir havalandırma deliğinden yükselen mide bulandırıcı bir yemek kokusu gibidir yaşam. Sizi kusturacağını bilmek için onu yemeniz gerekmiyor." Normandiyalı münzevi, aynı cümleyi defalarca yazıp, defalarca düzeltmekten ve bu uğurda saatler harcamaktan hiç gocunmaz. Bu konuda da aynen şunları yazar: "Bir çilekeş karnına batan kıl gömleğini nasıl severse, ben de işimi çılgınca ve sapkın bir sevgiyle seviyorum." Ermiş Antonius ve Şeytan'ı tam dört kez yazdığı, Salammbô'ya yıllarını verdiği bilinir. Bir başka deyişle, Stendhal ne kadar hazseverse, Flaubert o kadar çileci bir kişiliğe sahiptir. Stendhal'in üslubu ne denli canlı, renkli, hareketli ise Flaubert'inki o denli işlenmiş, fazlalıklardan arıtılmıştır; hatta kimi yapıtlarında, kişiselliğini kaybedesiye "nesnel"dir. Flaubert, bir yapıtta, yazarın, kişisel damganın tamamen ortadan kaybolmasını savunur. Stendhal cümlelerini hep ilk yazıldıkları haliyle bırakırken, Flaubert bir cevahir işçisi gibi sürekli yontup durur. Flaubert'de yapıt kavramı, sürekli idealleştirilerek

bir fetiş haline getirilmiş olan ve dolayısıyla her zaman tehlikelerle dolu Yaşam'ın kendisine karşı dikilen, sığınılacak bir fildişi kuleye dönüşmüştür. Güncesindeki şu sözü buna güzel bir örnek oluşturuyor: "Ben gününü, Güzellik güneşi altında ısınarak geçiren bir edebiyat kertenkelesinden başka bir şey değilim. Hepsi bu."

Evet, bir yaşam insanı olan Stendhal sürekli yolculuklara çıkar, savaşlara katılır, çeşitli yerlerde mahkeme üyeliği, mali denetçilik, konsolosluk vb çok çeşitli görevler üstlenir; bir yazı insanı olan Flaubert ise, birkaç Normandiya gezisini ve Doğu'ya yaptığı uzun yolculuğu saymazsak –1857 tarihli Madam Bovary'yi önceleyen 1850 Mısır, Suriye, Türkiye yolculuğu– Croisset'deki evinden dışarı pek adım atmaz. Sözün kısası, yaşam insanı Stendhal'in tanrısı Dionysos'ken, yazı insanı Flaubert'inki Apollon'dur. Ve bir başka düzlemde dile getirirsek, Stendhal sanatında ne denli Julien Sorel olabilmişse, Flaubert de o denli Ermiş Antonius olabilmiştir.

Vermiş olduğum gerek Stendhal gerekse Flaubert örneklerinden anlaşılacağı üzere, Yaşam ve Yazı sanatı, çoğu insani deneyimde, karşıt ya da çelişik kutuplar olarak ortaya çıkıyor ve deyim yerindeyse, tıpkı bir tahterevalli gibi, hep bir yan yukarı çıkarken öteki yan aşağıya iniyor. Peki, tahterevallinin dengede kaldığı ender durumlar hiç yok mudur? Yaşam'ın ve Yazı'nın iki uçtan eş ağırlıklarda bastırdığı ve bu kuvvetlere konu olan kişinin sürekli bir yatay konumu koruduğu vakalar ancak bir istisna mı oluşturmaktadır? Beri yandan, bu işin bir endazesi var mıdır? Bu iş bir ölçüye falan geliyor mudur? Bir başka deyişle, bir yazarın yazdığı kitaplar ne kadar çoksa bundan onun, bütün gün evinde sanatıyla meşgul olup, o kadar az "yaşamış" olduğunu mu çıkarsamamız gerekir? Yani bir yazar, doğrudan doğruya yazısını bir yaşam biçimi haline de getirmiş olamaz mı? Hem sonra, bir başka açıdan, bu iki kutbun karşıt oldukları ölçüde birbirlerini bileyip daha da güçlendirdikleri söylenemez mi? Bu açık karşıtlıktan, diyalektik bir etkileşimin çıkması söz konusu olamaz mı? Biri diğerinin malzemesi olamaz mı?

Bütün bu sorular, hiç kuşku yok ki, Yaşam sözcüğüne verdiğimiz anlama bağlı olarak, sonsuza açık bir görünüm sergiliyorlar ve her bir yazar örneğinde farklı önem ve ağırlıklar taşıyorlar.

Şimdi, hem paradoks taşıması hem de ilginç olması açısından, bir başka yazardan, Stendhal ile Flaubert'in yurttaşı, bir başka Fransızdan kısaca söz etmek istiyorum: Jean-Paul Sartre'dan.

Sartre kendisiyle yapılan söyleşilerde hemen her zaman, en sevdiği yazarların başında Stendhal'in adını anmış ve onun, insan psikolojisi alanında benzersiz bir içgörüye sahip olduğunu, kahramanlarının ruh hallerini çok ustaca betimlediğini, canlı karakterler yarattığını vurgulamıştır. Çarpıcı olan şudur ki, Stendhal Sartre'ın çok sevdiği bir yazardır ama, Sartre yaşamının çok büyük bir bölümünü, mizaç olarak pek benzemediği ve de sevmediği Flaubert üzerine düşünmeye ve yazmaya adamıştır. Flaubert'in onda derin bir saplantı olduğu kesindir ve bu da kendi başına oldukça düşündürücü bir vaka olarak görülebilir. Aslı aranırsa, Sartre'ın dünya görüşünü ve ondan kaynaklanan "bağlanmalı" edebiyat anlayışını göz önünde tutarsak, Flaubert'den niye hoşlanmadığını anlamak hiç de zor değildir. Ona göre Flaubert, neredeyse bütün ömrü boyunca her türlü somut politik tavır alış konusunda edilgin kalmış ve bu yüzden de yazarlığı bir kaçış olarak görmüştür. Yahut bunu Sartre'a özgü varoluşçu terminolojinin temel kavramıyla ifade edecek olursak, Flaubert "başlangıç tasarısı"nı (son projet initial), Yaşam'ın kendisine karşı Yazı'yı seçmek yolunda kullanmıştır. Sartre'ın Croisset'li münzeviyle belki de tek ortak yanı, burjuvalara olan ortak nefretleridir. Sartre hiç durmamacasına yazma etkinliğini uzun süre örtük bir nevrozun yönlendirdiğini de zaman zaman belirtmiştir. Ancak, öte yandan Sartre, aktif, renkli ve politik hayatıyla bir yaşam insanı olduğu kadar, kendini edebiyatın her türüne adamışlığıyla su katılmamış bir yazı insanı olduğunu da ortaya koymuştur. Sartre'ın sırf Flaubert üzerine yazdıkları –L'Idiot de la Famille'in [Ailenin Budalası'nın] üç cildi 2.800 sayfayı bulur–, Flaubert'in bütün kurmaca yapıtlarından neredeyse daha fazladır. Dahası o, bu çalışmasını, "un vrai roman" (gerçek bir roman) diye niteleyerek, söz konusu ettiğim Yaşam/Yazı karşıtlamına, paradokslu yeni bir boyut da getirir: Gerçek bir insanın hayatını "hayal ederek" onu ne ölçüye kadar doğru anlayabilir ve anlamlandırabiliriz? Bu, bir bakıma, "Madam Bovary, benim!" demiş olan Flaubert'in, yani kendisini kurmaca kahramanıyla özdeşleştirmiş olan yazarın, karşıt doğrultudaki bir izdüşümüdür; XIX. yüzyılda etiyle kemiğiyle var olmuş olan bir yazarın, Dilthey'cı anlamda bir "duygudaşlık" (Einfühlung) çabasıyla içten kavranılmasına yönelik, çok yönlü yapıntısal bir girişimdir. Bir başka deyişle Sartre, Flaubert'in yaşam denklemini tersinden yazmaya çalışır. Çıkış noktasının ne kadar gerçekçi olduğu, bunda ne denli başarılı olduğu, apayrı bir sorundur; kanımca, önemli olan, Yaşam/Yazı arakesitinde bulunan o dalgalı denizlerde bir hayli kulaç sallamış olduğudur.

Stendhal, Flaubert, Sartre ve şimdi de, günümüzün bir İngiliz yazarı.

Flaubert'in yaşamıyla sanatçılığına, son derece derinlikli bir bakış getirmiş olan bir başka kişiyse, çağdaş İngiliz romancısı Julian Barnes'tır. Barnes, Flaubert'in Papağanı adlı deneme-romanında, hem genel anlamda Yaşam/Yazı karşıtlamı sorunsalını ele alır, hem de bunu o benzersiz ironisiyle çok değişik ve zengin bir estetik kurgu içinde gerçekleştirir. O, Stendhal'in "yolda gezdirilen ayna"sının simgelediği "yansıtmacı" sanat anlayışı karşısına, "gerçekliğin ikircikli doğası"nı temel alan, çok boyutlu ve prizmatik bir sanat anlayışını çıkarır. Romanın kahramanı olan Flaubert uzmanı Geoffrey Braithwaite, XIX. yüzyılın ünlü yazarının hayatındaki bir gizi –Flaubert'in sahip olduğu rivayet edilen gerçek papağanı– araştırırken bu arada kendi yaşamına ilişkin birçok şeyi keşfeder ve bu çabasına koşut olarak da iki kişi arasında yüzyıllar ötesinden estetik bir köprü kurulur. Sonuç olarak Julian Barnes, bir başkasını anlamaya çalışarak, kendimizi de daha iyi anlayabiliriz demeye getirir. Başkalarının hiçbir zaman yaşamadığımız ve de yaşayamayacağımız hayatları, sanatın gizli büyüsüyle, kendi hayatlarımızın ortak olacağımız çok önemli bir parçasına dönüşebilir.

Yaşam sözcüğü son derece genel bir kategoriyi dile getirdiği için, onu, parçası olduğunu düşündüğümüz herhangi bir şeye –ve tabii bu arada Yazı'ya– indirgemeye ne gönlümüz ne de aklımız bir türlü razı olmuyor. En azından çoğu insan böyle bir tutumu benimsemiyor. Ve André Gide, belki de bu yüzden, "Yaşamdan başka bilgelik yoktur," demişti. Buna karşılık, "Her şey bir kitaba girmek için vardır," demiş olan Mallarmé, Yaşam karşısında, kendi çalkantısız yaşamı karşısında, Yazı'ya, Sanat'a kesin bir öncelik tanımıştı. Nitekim, kendini yıllarca gönüllü olarak oda hapsinde tutan Proust da, bunu hastalığından çok, tek yaşam biçimi olarak gördüğü sanatını beslemek, bu tutsaklıktan katıksız bir özgürlük yaratabilmek için yapmıştı. Yaşamından uzun yıllar çaldığımız ve şimdi bunu telafi edebilmek için Yazısını günah çıkarırcasına yeniden gündeme getirdiğimiz Nâzım Hikmet ise, hiç kuşkusuz son derece ıstıraplı ama aynı zamanda romanesk ve kahramanca bir hayat yaşamıştı. Ve yazı masasının başından kalkmak bilmeyen Kafka, içedönük, bunalımlı ve hareketten iyice uzak bir yaşam... Bu örnekleri neredeyse sonsuza dek çoğaltmak mümkün.

Evet, sonuçta, bir klişe haline gelmiş olan, "Hayatımı yazsam roman olur!" cümlesi ne kadar safdilce bir ifadeyse, küçük Sartre'ın, bir zamanlar evlerine gelen komşuları Madam Picard'ın, "Bu yaşta niçin yazıyorsunuz çocuğum?" sorusuna yanıt olarak söylediği, "Çünkü ben, ilerde yarattığım

bu kahramanların hayatlarını yaşayacağım!” cümlesi de, belki o ölçüde anlamlı ve düşündürücü bir ifade.

Yaratıcısının Gölgesindeki Yapıt Kavramı

Çağdaş edebiyatın gitgide daha çok belirginleşen ve eleştiri oklarını üzerine çeken bir yönelimi var. Bu yönelim en kısa ifadeyle şöyle özetlenebilir: Yapıtlar, iyi ya da kötü, şu ya da bu şekilde “kişi kültü”ne feda ediliyor. Günümüzde sürekli, yazınsal yenilikler getirdiği söylenebilecek bir yapıtın kendisinden çok, onu böylesi yüksek bir estetik düzeye çıkaran özelliklerden çok, bu yapıtın ardında duran yaratıcısının “ipleri ne denli ustaca çektiğinden” dem vuruluyor, “büyük yazar”ın gene olağanüstü yeteneğiyle ortaya ne kadar güçlü bir yapıt koymuş olduğundan söz ediliyor. Yani, sonuçta, “büyük ya da usta” olduğu varsayılan yazar; tıpkı tezgâhından kötü mal çıkması düşünülemeyecek “usta bir zanaatçı” gibi, ortaya hiç kimseyi hayal kırıklığına uğratmayacak, “Aa, bu sefer, dağ fare doğurmuş!” dedirtmeyecek bir yapıt koymuş oluyor. Yazarın kitabı, sırf o yazarın kitabı olduğu için, büyük satış rakamlarına ulaşıyor, ya da çok saygın bir edebiyat ödülünü alıyor, yahut biraz daha zoru, bunların her ikisini aynı zamanda başarıyor.

Peki ama, yazarın kavuştuğu saygınlık ya da ünden, sözgelimi o yapıtın baş kahramanı, ya da o kitapta örneğine rastlanılan estetiğin, yeniliğin kendisi yeterince nasibini alıyor mu? Kısacası, varsayılan başarı dolayısıyla, onların da yazar kadar sözü ediliyor, üzerinde duruluyor mu? Şu bir gerçek ki, günümüzün “meta” kavramına dayalı yayıncılık ve artık neredeyse “pazarlama”ya indirgenen eleştiri kurumunun oluşturduğu çark içinde, kesinlikle yeterince sözü edilmiyor. Adı çok bilinip de iki kitabının başlığı bile arka arkaya sayılamayan, hatta baş kahramanlarının adları asla akılda tutulamayan o kadar çok yazar var ki!

Yapıt ve yaratıcı kavram çiftinin kutuplarının birbirlerinden böylesine uzaklaşması, adeta birbirlerine göre bir çeşit özerklik kazanması, bu kavram çiftinin düşünce tarihi içindeki oluşum çizgisine kısaca göz atmayı gerektirecek kadar ilginçlik arz ediyor:

Aristoteles, Metafizik adlı incelemesinde, “yapıt”ın doğaya karşıt bir şey olduğunu, dışsal bir etmenin koşullandırdığı bir oluşumun sonucu olduğunu söyler. Stoacılar, özellikle Epiktetus, yapıtın bize dışsal bir şey olduğu düşüncesinde Aristoteles’le birleşmekle birlikte, bize bağlı olduğunu söyleyerek ondan ayrılır. Hıristiyanlığın meseleyi ortaya koyuşu

ise daha çok pragmatik bir yaklaşımla belirginleşir: Kurtuluş inançla mı, yoksa ortaya bir yapıt koyarak mı sağlanacaktır? Sözgelimi Luther, kurtuluşa erişmek için ortaya bir yapıt koymak gerektiği fikrine katılmaz. Keza, Romantik dönem şairlerinde de benzer bir görüş vardır; onlar da dehayı bir anıklık, bir mizaç olarak değerlendirip kendini bir yapıtta ortaya koymasını gerekli bulmazlar. Hatta sözgelimi, Lamartine, şiirlerin şairlerin ruhundan aşağı olduğunu söylemeye kadar giderek uç bir görüşü dillendirir.

Günümüzde açık bir şekilde ortaya çıkan eğilimin Romantizmin bir uzantısı ya da kılık değiştirmiş bir biçimi olduğunu, sanırım, söylemeye bile gerek. Birey kavramının yüceltildiği XIX. yüzyıl Romantizmi de, bireyden çok bireyciliğin ön plana çıktığı günümüz dünyasının kültürel değerleri de ortak bir paydada buluşuyorlar: Sanat yapıtı bağlamında kendini dışlaştıran Ego en nevrotik yanlarını sergilerken bile, bunu sırf kendisi yaptığı için, yapabildiği için, bu etkinlikten kıvanç ve gurur duyuyor, çünkü bir şekilde "sanatçı" katına erişmiş oluyor. Bu noktada belki aşırı bir örnek olarak sanatla ilgisi olmayan teşhirci bir narsisizmin sözü edilebileceği gibi, hemen hemen bütün insanlarda ortak bir yaradılış güdüsü olarak beliren kendini gösterme dürtüsü de söz konusu olabilir.

Yapıtın yazar karşısında iyiden iyiye silikleştiği, bütün alkışların yazara tutulduğu, hatta yapıtın neredeyse esamesinin bile okunmadığı günümüz edebiyat ortamında, bu oluşumun tam karşı kutbunda yer alıp akıntıya karşı kürek çeken, farklı bir varolma biçimini seçen ve bu çizgide ürünler veren yazarlar da yok değil. Aslı aranırsa, bu tür yazarlar her zaman vardı, ancak genelde yazarlar topluluğunun çok küçük bir bölümünü oluşturuyor ve daha çok "münzevi", "çilekeş" ya da "snop" gibi sıfatlarla damgalanıyorlardı. Sözgelimi, bir Flaubert'in münzeviliği ve yazar çilekeşliği, ardına düştüğü "yetkinlik" ülküsü açısından neredeyse zorunlu bir varolma tarzına işaret ediyordu; Stendhal ise onun tam tersi yaradılışta bir yazardı; nitekim o, yapıt kavramını yaşam kavramından ayırmıyor, tersine, onun bir parçası olarak görüyordu, bu yüzden de romanları ister istemez yaşamın kendine özgü dağınıklığının izlerini taşıyordu.

Söz konusu yapıt-yazar sorunsalı açısından günümüz yazarlarına baktığımızda da, benzer koşutlukları gözlemliyoruz: Ortalıkta pek gözükmeyen ya da her türlü medyadan bucak bucak kaçıyormuş gibi görünen yazarların, sanatta form duygusunun daha çok farkında olan yazarlar olduğu açık bir şekilde dikkati çekiyor. Sözgelimi, Thomas Pychon'ın biçimsel yenilikçiliğini gizlenme dürtüsünden ayırt etmek

neredeyse olanaksız gibi; Salinger biçimsel açıdan daha ortada bir yerde gözükse de, sanatı gerçekten ciddiye aldığı ve onu kişiliğine altıklaştırmadığı yadsınamayacak bir gerçek; Nabokov'un estet asosyalliği ise, kitaplarının uçuk yenilikçiliğiyle nasıl da uyuşuyor!

Yapıtın yaratıcısına oranla ikincilleşmesi olgusu karşısında, yıllardır neredeyse tek başına gizemli bir söz barajı kuran, anlaşılması pek de kolay olmayan bir çeşit yazın metafiği geliştiren ve bu özgül metafizikte "yapıt" kavramına tözleştirilmiş, saltık bir yer veren bir yazar da, adını anmaktan bıkmayacağım Maurice Blanchot. Blanchot, II. Dünya Savaşı sonrası Fransız edebiyatında, anlatı, eleştiri ve deneme türlerinde verdiği yapıtlarıyla apayrı bir yere sahip olan, 1907 doğumlu bir yazar. Blanchot'nun kimliğine ilişkin biyografik bilgilerin sınırlılığı, hiçbir gazeteciyle görüşme yapmayı kabul etmemesi, uzaktan teleobjektifle çekilmiş bir fotoğraf dışında basına yansımış bir fotoğrafının olmaması, özet olarak, onun, "kişi kültü" diye niteleyebileceğimiz olgunun yüz seksen derece karşı kutbunda yer alan köktenci bir tutumu benimsediğini gösteriyor. Ama bence asıl önemlisi, günlük yaşamında ortaya koyduğu bu kişisel tutumunu, geliştirdiği yazın kuramında temel ve vazgeçilmez bir öge haline getirmek istemesi. Yapıt anlayışının tam bağrına "temel yalnızlık" kavramını yerleştiren Blanchot'ya göre, tıpkı Mallarmé'nin, "Her şey bir Kitap'a ulaşmak için vardır," sözünde dile getirildiği gibi, aslolan, yaratıcı değil Yapıt'ın kendisidir. Yazar yapıtının önünde silinip gitmeli, onun harcı olmalıdır. Yazma deneyimi, bir hiçliğe açılma deneyimidir. Özet olarak söylersek, Blanchot'nun yazı ve edebiyat olgusuna çok farklı bir gözle bakması, onu, üne ve ödüllere boğulan, saygı ve sempati gören alışılageldik, ampirik yazar kavramından fersah fersah uzaklara taşır. Çünkü Blanchot, tümüyle kişi-dışı bir yazar anlayışına sahiptir.

Kaba ve indirgeyici bir bakışla, Blanchot'nun yazı anlayışının, somut gerçeklerle hiç bağdaşmayan, bir fantezi, bir ütopya ya da bir düşlem olduğu ileri sürülebilir. Sözgelimi, fazlasıyla pragmatik bir "best-seller" roman yazarı bütün bu görüşlerde, iler tutar yeri olmayan bir deli saçmasını görebilecek, hatta, espri yaptığını düşünerek, Blanchot "edebiyat yapıyor" bile diyebilecektir. Evet, aslında, tam da bu olmaktadır. Ne var ki "best-seller" yazarının hiçbir zaman anlayamayacağı olgunun ironisi de buradadır. Blanchot, "best-seller" yazarının düşündüğü anlamda değil de, yazının gidebileceği en uç noktada "edebiyat yapmayı" başarabilmektedir; yani onun hiçbir zaman yapamayacağı bir düzlemde ve kapsamda.

Yukarıda, “tıpkı tezgâhından kötü mal çıkması düşünülemeyecek ‘usta bir zanaatçı’ gibi” benzetmesini kinayeli olarak kullandım; çünkü aslı aranırsa, yapıt-yaratıcı sorunsalının irdelenmesi açısından bu benzetmede belki de çok şey yatıyor. Bilindiği üzere Arapçanın “zanaat” sözcüğü, “sanat” ile aynı kökten gelmekte; “yapmak, yaratmak” anlamını taşıyan “su’n”dan. Keza eski Grekler de “sanat” dediğimiz etkinlik için “tekne” (ustalık, beceri) sözcüğünü kullanıyorlar ve “sanatçı”ya “kaliteknis” yani “güzel yapan” diyorlardı. Modern Yunancada da aynı sözcükler kullanılıyor, değişen bir şey yok.

Şimdi, sanatçıyı zanaatçıdan ayıran en temel ölçüt yaratıcılık ya da yerleşik normların dışına çıkabilme yeteneği olan hayal gücü olduğuna göre, bir yaratıcının sözgelimi bir sonraki yapıtında göstermeyi göze alacağı cüretli bir deneme, onun, sürdüregeldiği yazı yazma zanaatının yerleşik değerlerinden uzaklaşıp ister istemez belli bir risk almasını da gerektirecektir. Yani, yazar, adını riske ederek, zarlarını yeni yapıtından yana atmış olacaktır (un coup de dés: Mallarmé). Hiç kuşkusuz, yeni yapıtı genel beğeni toplamazsa, büyük olasılıkla kitabının “adına layık” bir yapıt olmadığından, aslında ondan çok daha iyisinin beklendiğinden dem vurulacaktır. Ama, bunun tersinin gerçekleştiği, yani yazarın yeni bir biçim denemesi yapıp da başarılı olduğu durumda, bu kez, bu riski göze alan yazarın kendisi olsa bile, kazanan öncelikle yapıtın kendisidir, yahut şöyle denebilirse, yapıt yaratıcısının bir adım önündedir.

Yapıt ve yaratıcısı kavram çifti aslında birbirinden ayrılmaması gereken bir bütün olduğuna göre, vurguladığım bu kopukluğun kökeninde, herhalde modernite sürecinin insana bakışına ilişkin temel bir paradigma değişikliği olsa gerek. XX. ve XXI. yüzyılın “bireyci” insan anlayışı, her türlü yapıtın harcını oluşturan insani yaşantının gölgede kalmasını kolay kolay kabullenebilecek, sadece yapıt kahramanlarının anılmasıyla yetinebilecek bir görünüm sunmuyor. Tam tersine, yazarların kendi yapıtlarından çok onların üzerine kaleme alınan “biyografiler”in rağbet gördüğü, yazarların sürekli kendi yapıtları üzerine “yorum” yaptığı, aslan payını “yapıt”ın değil “yaratıcısı”nın aldığı çağımızda, bu olumsuz yönelimin günün birinde tersine döneceğini ummak, olsa olsa bir ütopya kurmanın gerçeklerden uzak iyimserliğini içeriyor.

Günümüzde, gerek kendi ülkemizde, gerekse dünyada, tek tek yapıtların değil de, doğrudan doğruya yazarın ödüllendirildiği pek çok ödül kurumu var. Sözgelimi, bizde, Sedat Simavi Vakfı’nın, dünyada ise Nobel Vakfı’nın

verdiği ödüller bu kategoriye giriyor. Şu var ki, belki de ödüllendirilen yazarın külliyatı arasında, o yazarın kesinlikle görmek istemeyebileceği, her nasılsa basılmış sinir bozucu bir gençlik ürünü bile var. Ama ne gam, burada koskoca bir Yaşam ödüllendiriliyor!

Acaba, günün birinde, üzerinde hiç yazar adı taşımayan kitaplara verilecek bir “Anonim Kitaplar Ödülü” tesis edilebilir mi diye merak ediyorum.

Roman Okumak ve Benbencilik

“Best-seller” diye tabir edileninden en uzlaşmaz görünümlü minimalistine, tuğla kalınlığında olanından ipincesine, modernist çizginin hararetle savunuculuğunu üstleneninden postmodernistine, piyasada gitgide daha çok boy gösteren “tarihsel” yaftalısından üzerinde salt “roman” sözcüğü geçtiği için roman olduğu varsayılan çeşitlerine kadar birbirinden çok farklı görünümler altında kültür dünyasının baş köşesine oturmuş bir tür olan “roman” acaba nasıl bir gizilgüç taşımaktadır ki edebiyatla ilgilenenlerin ve hatta ilgilenmeyenlerin gündelik yaşamlarında bu denli başat bir yer kaplamaktadır? Sözgelimi niçin, “Hayatımı yazsam roman olur” diye yaygın bir ifade vardır da, “hayat öyküsü” kavramı doğrudan doğruya edebi bir türü dile getirmeyip, sadece özgeçmişimize ait kimi temel bilgileri aktarmakla sınırlıdır?

Şuna hiç kuşku yok ki, roman türü, daha uzun soluklu oluşuyla yaşamı daha fazla bütünlüğü içinde kavrama iddiasındadır. Öykü adını verdiğimiz tür, belli ayrıcalıklı anlar ya da zaman dilimleri üzerinde odaklaşmışken, romancı enerjisini daha cömert kullanmakta pek sakınca görmez ve bu yüzden de hedefine varmakta öykücüye oranla ağırdan alabilir. Yaygın deyişle, öykücü bir 100 metreci ise romancı maratoncudur. Görünüşte çok kısa bir zaman dilimini, hatta sözgelimi sadece tek bir günü –Joyce’un Ulysses’i Bloom’s Day diye nitelenen 16 Haziran 1904 günü üzerinde odaklaşır– anlatmaya girişmiş bir romancı bile, aslında zaman kavramını genleştirerek bir antikçağ efsanesini farklı kisveler altında içinde bulunulan âna transpoze etme olanaklarından yararlanmış olabilir. Kısacası, roman, bir hayli geniş bir hareket özgürlüğü ve malzeme sunmaktadır yazara.

Roman yazmak, deyim yerindeyse, bir çeşit “düzenli hayaller kurma” sanatıdır. Bir yazar estetik anlayış olarak ister koyu bir gerçekçiliği isterse fantastik bir yaklaşımı benimsesin, onsuz edemeyeceği tek şey hayal gücünün ta kendisidir. Olgulardan asla sapmamak gerektiğini ileri süren katı bir natüralist romancı bile, ideal durumda, kurmacanın tanıdığı olanaklar içinde olguların katı kalıplarından kendini bir şekilde kurtarmaya çabalar. Zaten, kendini kurtaramazsa, bir sanatçı değil, sadece olup bitenleri aktaran bir çeşit gazeteci olur. Sanatı yalnızca “yansıtmacılığa” indirgeyen

böylesi sınırlayıcı bir tutum, yaratıcı sanatçının elini kolunu bağlayan birçok önyargıdan beslenir.

Peki roman yazmak böyledir de acaba roman okumak bundan pek farklı mıdır? Kafasında birtakım önyargılar ve kalıplaşmış estetik beklentilerle yola çıkan çoğu okur, işleme mekanizmasını çözmekte zorlandığı değişik bir roman karşısında bocalar ve okumasının belli bir aşamasında, benim "Korukçu Tilki" sendromu adını vermeyi uygun bulduğum çok manidar estetik bir tepki gösterir. Bu sendromun en başat belirtisi, romanı sonuna kadar okuma sabrını bir türlü gösteremeksizin onu bir noktada bırakması ve sonra da, "Zaten, pek de bir şeye benzemiyordu!" yargısında bulunmasıdır. Aslı aranırsa işin püf noktası, tam da bu "benzetememek" eylemindedir. Söz konusu "Korukçu Tilki" okur, elindeki kitabı kafasındaki yerleşik hiçbir kategoriye yerleştiremediği için işin kolay yolunu seçmiş ve tembellik mantığına sığınmıştır. Hiç kuşkusuz, okurun salt okur olarak, estetik haz alma hakkı diye bir hakkı vardır. Dolayısıyla, haz almadığı, hatta sıkıldığı bir kitabı daha fazla okumanın da kendi başına bir anlamı yoktur. Gelgelelim, bu hak ister Barthes'ın düşündüğü anlamda hedonist bir estetiğin dışavurumu olsun, ister kapitalist kültürün eğlence vaatlerinden kaynaklansın, okurun kendini aşıp yeniden yaratmasının önündeki en büyük engeldir de. Biraz iyimser bir hesapla, dönüp de kendini sıkan sayfaları bir kez daha dikkatle okuma yürekliliğini ve sabrını gösterse, belki de romanı daha iyi anlayacak ve o romana ödemiş olduğu para da boşa gitmemiş olacaktır.

"Alımlama Estetiği" savunucuları, yapıtın anlamının ortaya çıkmasında, yazarın kendisi kadar okurun da pay sahibi olduğunu ileri sürerler ki söz konusu bu görüş açısından bir romanın potansiyel içeriğini okuma süreci içinde yeniden var eden okur ögesinin tam da vurgulamak istediğim bu noktaya ışık tuttuğunu söylemek mümkündür. Kendisini yapıtın kahramanıyla az çok özdeşleştirmiş ya da tersine, ona karşı olumsuz duygular geliştirmiş olan herhangi bir okur, ilgisi sürekli uyanık kalacağından, romanın olay örgüsüne kendini kaptırır ve böylelikle de benim "Korukçu Tilki" sendromu adını verdiğim olumsuz durumdan kendini dolaylı yoldan uzak tutmuş olur. Bu durum, yapıtı tümüyle öznel gerekçelerle bir yana bırakmanın bir şekilde rasyonelleştirilmesi demektir. Hiç kuşku yok ki, bir romanın sürükleyiciliği onun estetik değeriyle doğrudan ilişkili değildir; hatta tam tersine, "best-seller" diye tabir edilen romanların estetik değerleriyle ters orantılı olarak böyle sürükleyici olmak

gibi bir özellikleri vardır. Oysa, okura en büyük güçlükleri çıkaran ve onları okuduğu şeylere genelde pek yaklaştırmayan romanlar, modernist çizgideki yapıtlar olagelmiştir. Bunun başlıca nedenleri, bilindiği üzere, modernist yapıtların olay örgüsü ögesini bilinçli olarak dışlamaları, bir öykü anlatmaktan uzak durmaları ve daha çok da, dış dünyanın bilinç ya da bilinçaltı üzerindeki yansıma kipleriyle ilgilenmeleridir. Bu romanlarda ağırlık merkezi olayların kendisi değil, onların bir özne tarafından yaşanış tarzıdır. Oysaki kendisine heyecan verecek ya da en azından ilgisini uyanık tutacak olaylara ancak olgun bir "üzüm" salkımı kadar önem veren "Korukçu Tilki" dediğimiz okur, sözgelimi bir Beckett anlatısının yinelemelere dayanan olay sadeliği ya da bir Joyce romanının belli bir kültür birikimi gerektiren zengin çetrefilliği karşısında argo deyişle kolaylıkla tırsar ve sözünü ettiğim sendromu sergiler. Okumanın demokratikleşmesi kavramını ön plana çıkarıp öyle ya da böyle bir "öykü anlatma" hedefini yeniden anlatı kalıplarına entegre etmeyi amaçlayan "postmodernist" çizgideki yapıtlar ise, belki de "demokratik okur" ülkülerinin olumsuz bir yan ürünü olarak, edebiyat sahnesine yeni "Korukçu Tilki"ler çıkmasına neden olurlar. Kültür birikimi ikincilleşince, sanat yapıtındaki form kaygısı da önemini kaybeder ve yeni kavramsal denemelere açık romanlar yerine daha geleneksel romanlar yazılır.

Roman okumak hiç kuşkusuz sadece bireysel düzlemde değerlendirilebilecek, dolayısıyla toplumsal ve ahlaksal uzantıları olmayan bir edim değildir. Nitekim, liberal düşüncenin en önde gelen düşünürlerinden Amerikalı Richard Rorty, "Redemption From Egotism" [Benbencilikten Kurtulmanın Bedelleri] başlıklı yazısında, son derece anlamlı bulduğum şöyle bir belirleme yapıyor: "İnsanlar dinsel yazılarla felsefi incelemeleri, insani olmayan şeylerin nasıl olduğunu bilmemenin cahilliğinden kurtulmak için okurlar, oysaki roman okumalarının nedeni benbenciliklerinden kurtulmaktır."

Richard Rorty burada, "benbenciliğin" "bencillik" anlamına gelmediğini ve daha çok da, insanın "kendinden hoşnut olma" hali olduğunu vurgulamaktadır. Ona göre benbenci kişiler başka insanların zihinlerinde olup bitenleri öğrenme konusunda kısa yoldan felsefe yapmaya eğilimlidirler, bu yüzden de diğer insanların kendilerini nasıl betimlemiş oldukları yoluna hiç başvurmadan dosdoğru şeylerin –yani, Tanrı'nın istencinin, ahlak yasalarının ya da insan varlıklarının doğasının– nasıl olduklarını öğrenmek isterler. Buna karşılık, roman okuyan kişiler, dinsel

yazıları ya da felsefe incelemelerini okuyan kişilerden farklı olarak, “dine saygısızlık” ya da “akıldışılık”tan kurtulmaktan çok “duyarsızlık”tan kurtulmanın yollarını ararlar. Roman okumanın, başkalarının gereksinimlerini yeterince bilip bilmedikleri konusunda kendilerini sorgulamak olduğunu düşünürler.

Açıkça anlaşılacağı üzere, Rorty, bireysel düzlemde salt estetik bir haz olarak düşünülebilecek roman okuma edimine ahlaksal ve toplumsal bir boyutu da ekliyor ve ona, başka insanlara karşı duygudaşlık hissedebilmenin bir aracı olarak bakıyor. İşte bu anlamda felsefeyle uğraşan bir kişiyle roman yazmaya soyunmuş bir kişi arasındaki en temel farklılık, şu noktada billurlaşıyor: Felsefeci yeni kavramlar ve sorgulama yöntemleri geliştirirken, roman yazarı, insanları sürekli olarak yeryüzünde başka türlü ıstırap çekme biçimleri de olabileceği konusunda duyarlı kılmaya çaba harcıyor. Bir başka deyişle, sanatın amacının salt ahlaksal bir misyonla sınırlı olamayacağını hepimiz bilsek de, Richard Rorty roman okumayı, benbencilik kafesinden çıkmanın en etkili çaresi olarak görüyor. Ona göre roman okumak başkalarına açılmanın dolaylı yollarından biri ve belki de en çok zenginleştirici olanı.

Öte yandan, şu paradoksal durum da gözümüze çarpmaktan geri kalmıyor: Rorty’nin bu belirlemelerini güncel edebiyat ortamına taşıdığımızda, kapitalist üretim koşullarında romanı ortaya çıkaran öznenin, yani yazarın gitgide daha fazla ölçülerde bir “ben kültü” içine gömüldüğünü, kitapları çok sattığı ve başarı kazandığı oranda, “Ben ne yazarsam iyi yazarım” gibisinden sanatçılığın ruhuna tümüyle aykırı görüş açıları edinip kendini sorgulamasında başat bir ölçüt olabilecek “ideal okur” kavramına sırt çevirdiğini ve böylelikle de velinimeti olan okurlarla kurması gereken göbekbağını yitirdiğini gözlemliyoruz. Yani, ilginç bir şekilde, bir yanda, Rorty’ye göre hiç roman okumadığı için “benbencilik tuzağı”na yakalanan okurlar ile, öte yanda, kendi kitaplarının dev aynasında büyüyüp başka türlü bir “benbencilik tuzağı”na yakalanan yazarlar var.

Hıristiyan varoluşçuluğun en başta gelen temsilcilerinden olan Gabriel Marcel tüm felsefesini Toi, yani “Sen” kavramı üzerine inşa etmişti ve “Ben”i yaratanın, doğrudan bu “Sen” olduğunu ileri sürüyordu. Kim bilir, belki de bizim Yunus Emremiz de, “Bir ben vardır benden içeri,” derken, aslında, içimizdeki “Sen”lere, yani başkalarına sesleniyordu.

Sıradan Yalanlar, Edebi Yalanlar

Estetik gerekçelerle yazınsal bir metnin harcına giren “yalan”, gündelik yaşamlarımızda sayısız kez karşılaştığımız yalanla aynı öze mi sahiptir, yoksa kurmaca evrenin yalanlarıyla gerçek evreninkiler arasında ilk bakışta göze çarpması olası olmayan temel bir öz farklılığı mı vardır?

Akla ilk gelen düşünce, hiç kuşkusuz, yazınsal türlere ilişkin şu apaçık olgudur: Okurlarına bir şekilde “yalan” söyleyen ya da yazınsal türün gereği onları aldatmacalara sürükleyen yazarlar, genelde, polisiye roman yazarlarıdır. Polisiye yazarları okurlara doğrudan doğruya yalan söylemeseler de, okurlarının zihinlerini anlatılarının çeşitli aşamalarında bulandırarak, çelişkiler yaratarak, yapıtlarının gizinin çözülmesini bir şekilde engellemeye çaba harcarlar. Yani, okurlarını “aldatırlar”. Aslı aranırsa böyle yapmaya da mahkûmdurlar; çünkü varlık nedenlerini tam da “kurdukları” gerçeği bu şekilde sürekli gizleyip saklama çabasından alırlar. Yalan, aldatmaca, kandırmaca, yanlış yönlere sürükleme ya da adına ne derseniz deyin bu dolambaçlı gizleme edimi, onlar için bir anlamda “doğal” ve “mubah”tır. Onlar eleştiri kurumu katında kendilerini kolaylıkla aklarlar. Çünkü gerçek, zaten ortaya “kurmaca” bir şey çıksın diye, onun uğruna gizlenmeye çalışılıyordur; bir bakıma, kuralları önceden saptanmış, danışıklı bir dövüştür bu.

Peki ya, polisiye yazar kategorisine sokmakta güçlük çektiğimiz, ya da en azından ilk bakışta güçlük çektiğimiz bir yazarın, yapıtının çeşitli noktalarında size sürekli “yalan söyleyip” durduğunu, metnin orasına burasına çelişik ve anakronik ögeler yerleştirdiğini, hatta bunları zaman zaman neredeyse fütursuzca denebilecek bir vurdumduymazlıkla yaptığını farkederseniz, bir okur olarak ilk tepkiniz ne olur? Kim bilir, belki de yazarı “samimi” bulmayarak, okumanıza son verebilirsiniz; hatta, daha kötüsü, dalga geçilme duygusuyla ona öfkelenebilir, kitabını elinizden atabilirsiniz. Tabii, yazarın anlatısında bu çelişik ögelere yer vermesinin düpedüz basit bir dikkatsizlikten kaynaklanıyor olması da hiç kuşkusuz eş ölçüde muhtemeldir. Ama metin ilerledikçe, çelişkilerin dozu şüphe uyandıracak ölçüde gitgide artıyorsa, ister istemez, bunun yazarın beceriksizliğini sergileyen bir naiflik olmayabileceğine, tam tersine, anlatıda bir “hinoğluhinliğin” bulunduğuna da kanaat getirebilirsiniz. İşte o zaman

tepkileriniz çok daha karmaşık ve ikircikli olur. Yazar acaba yapıtında bütün bu çelişik ögelere niye yer vermektedir? Ya da ilk bakışta çelişki gibi görünen bu noktalar, acaba daha derinlikli bir bakış açısı içinde birer çelişki olmayabilirler mi? Okur adına yapıtı daha bütünsel bir kavrayış gerekliliği mi söz konusudur? Ya da bu çelişkiler daha bütünsel bir kavrayışın anlamlı ipuçları olamaz mı? Edebiyatı salt bir vakit geçirme aracı olarak görmeyenlerin gözünde bütün bu sorular birer birer yanıt verilmeyi beklemektedir...

Biraz daha sorgulayıcı bir görüngeden bakıldığında, her türlü sanatın "ontolojik" olarak belli ölçülerde kurmacaya yer vermesi dolayısıyla gerçekle arasına belli bir mesafe koyuyor olması gerekliliği, sorgulamalarımızın yönü açısından bir ipucu değeri taşıyabilir. Bir başka deyişle, sanatın özünde zaten, tırnak içinde "gerçek" diye niteleyeceğimiz olgu ya da kavramla doğrudan yüz yüze gelmemek vardır. Naif bir duyarlığı yansıtan mağara resimleri bile, işlevsellikleri yanı sıra simgeseldir; doğallığın insan zekâsı sayesinde bir şekilde alt edilmesini dışavurur. Tarih öncesi insanlarının sözgelimi vahşi bir hayvanı aldatarak, yani konumuz açısından anlamlı olduğu şekliyle dile getirirsek, ona adeta "yalan söyleyerek" egemen olması, sanatın harcına girdiği düşünülen yalanın bir analojisi gibidir. Kısacası, yalan, aldatmaca, kurmaca sanata aykırı dışsal bir öge değil, tam tersine, onun ayrılmaz bir parçası gibidir.

Nitekim, Nabokov'dan Hemingway'e kadar birçok ünlü yazar tarafından, sanatın bir aldatmaca, gözbağcılığa benzer bir yalan olduğu sayısız kereler ve biraz da harcıâlem deyişlerle dile getirilmiştir. Paul Johnson'ın Intellectuals başlıklı biyografi çalışmasından öğrendiğimiz kadarıyla gerçek yaşamında da "su katılmamış" bir yalancı ve palavracı olan Hemingway'in, bu yüzden, "En iyi yazarların yalancı olması doğal olmayan bir şey değil... Mesleklerinin büyük bir bölümü yalan söylemek ya da uydurmaktan oluşuyor. Çoğu kez bilinçdışı bir şekilde yalan söylüyor ve sonra da yalanlarını büyük bir pişmanlıkla anımsıyorlar," diye bir ifade kullanmış olması, bu çerçevede hem hiç şaşırtıcı değil hem de altını çizmek istediğim noktayı gayet iyi vurguluyor. Kaldı ki biyografi yazarı Johnson, Hemingway'in A Moveable Feast başlıklı otobiyografisinin de son derece güvenilmez olduğunu söylemekte ve tıpkı Rousseau'nun İtiraflar'ı gibi, özellikle samimi göründüğü noktalarda en tehlikeli yanıyla ortaya çıktığını belirtmektedir. Doğrusunu söylemek gerekirse, Hemingway'in kendi otobiyografisine başlık olarak "tarihi sürekli değişen şenlik" anlamına gelen

A Moveable Feast'i seçmiş olması bile kendi başına son derece ironik. Aslında, anlaşıldığı kadarıyla mitomani sınırlarını zorlayan bir yalancılığın yazınsal düzlemde tescili gibi bir şey...

Edebiyatın gizil iç dinamikleri üzerine bir hayli öznelci ve aykırı bir söylem geliştirmiş olan İtalyan yazar Giorgio Manganelli ise, edebiyatın sadece bir "aldatmaca" olmakla kalmayıp bu aldatmacanın tıpkı bir bumerang gibi bizzat "aldattığını sanan kişi"ye geri döndüğünü vurgulamaktadır. Düzyazının İnce Sesi başlıklı deneme kitabında, enikonu ikonakırıcı bir dille şunları yazıyor Manganelli: "Ötekiler; yazarlar, yıldızbilimciler, simyacılar her türlü değerlendirmenin dışında kalan, kurnaz, dürüst olmayan mesleklerden kişilerdir. Çünkü değerlendirmenin dışında kalmak çok önemli bir niteliktir: Ciddi bir biçimde yargılanmaya alışmış, her türlü kınamayı hak ettiğinin bilincinde olan kişi, yazar –tıpkı yıldızbilimci ya da simyacı gibi– hiç kimsenin değer biçemeyeceği, diyelim sırf oyun olsun diye, bir meslek seçmiştir kendine. 'Usta' bir yıldızbilimci var mıdır? 'Yetkin' ve 'güncel' bir simyacı var mıdır? Aynı biçimde, bir yazarın kendi olası nitelikleri hakkında hiç fikri yoktur, hiç kimsenin de olamaz: İyi yazar var mıdır? Yazmak isteyen ama aynı zamanda çalışmak isteyen kimseler; içinde, filanca yazarın iyi olduğunun, falancanınsa daha az ya da çok iyi olduğunun öne sürüldüğü yazın tarihleri icat etmişlerdir. Tümü de boş savlar; çünkü yazar tastamam simyacı ya da yıldızbilimci gibidir, hiç kimsenin değerlendiremeyeceği zihinsel düzenekler uydurarak aldatan biri... 'Aldatan biri' dedim. Peki, kimi aldatır yazar? Bu noktada aldatanın kurnazlığı geri teper: Çünkü, simyacı ve yıldızbilimci gibi, yazar da her şeyden önce kendini aldatır..."

Manganelli'nin, yazarın, "hiç kimsenin değerlendiremeyeceği zihinsel düzenekler uyduran" bir kişi de olduğu savını bir an için göz ardı etsek bile –çünkü bu ortaya bambaşka bir kavramı, yazınsal eleştirinin olanaklılığı sorunsalını çıkarıyor– yazarın "aldatan" bir kişi olup olmadığı konusunda belli ki iyice düşünüp taşınmalıyız. Sanırım, bu noktada sorulması gereken iki temel soru var. Bunların birincisi felsefi nitelikte olup bizi doğrudan doğruya Sartre'ın mauvaise foi kavramına, yani "kendini aldatan insan" tipolojisine götürmektedir. Adına "yazar" dediğimiz kişi, özü gereği, yani ortaya bir yapıt koyabilmek için "kendini aldatmak zorunda olan" bir özne midir? Sartre'ın kullandığı kavramsal ifadeyle, "kendinde-varlık gibi görünmeye çalışan bir kendisi-için-varlık" mıdır? Peki, böyle düşünüldüğü takdirde, yapıtlarında "naif, saf ve sofistikasyondan uzak" bir duyarlığı dışa

vurmuş olan yazar tipi otomatik olarak yazarlık kategorisinin dışında mı kalmaktadır? Bir başka deyişle, Gide'in sözünü ettiği "içtenlik" bütün bu yorumların ötesine mi düşmektedir? Yazarın oyunculluğu, yazdıklarıyla arasına hep belli bir mesafe koyması, hep ...mış gibi yapması, kısacası günümüzde "postmodern" yazın söylemiyle özdeşleştirilen ögelerin bir bölümü...

Yukarıda sözünü ettiğim iki temel sorudan ikincisi ise doğrudan sanat ontolojisiyle ilgili bir soru: Bir yazar nasıl olur da yarattığı "kurmaca" karakterlerin varlığına inanmadan otantik bir sanat yapıtı ortaya koyabilir? Bir başka deyişle, yaratılan karaktere duyulan inanç yaratım sürecinde son derece asli, vazgeçilmez bir öge değil midir? Hatta, karakterlerin tümüyle silindiği ya da arka planda yer aldığı modernist edebiyat yapıtlarında bile –sözgelimi uç bir örnek olarak Beckett'in yapıtlarında– yaratılan söyleme, kurmaca dilsel varlığa "inanç" birincil bir önem taşır. Denebilir ki, kendi varlığı da başlı başına bir sorunsal olan "dil", yazarın her şeye karşın onsuz edemeyeceği ve bu yüzden de bütün çıkmaz yollarına girip çıktığı, vazgeçilmez bir varlık olmuştur. Aslı aranırsa, okurun da elinde, yazarın yarattığı dünyaya inanmaktan başka çıkar yol yok gibidir. İnançsız okur kitabı her an için elinden bırakmak, yani o dünyadan çıkmak özgürlüğüne sahiptir.

Gerek dünya edebiyatında gerekse bizim edebiyatımızda, "yalan" temasını işleyen çok sayıda kitap yayımlanmıştır. Aklıma gelen taptaze iki yeni örnek, Tahsin Yücel'in başlığı da Yalan olan son romanıyla, Umberto Eco'nun neredeyse palavracı denebilecek bir kişiyi baş role oturttuğu son tarihi romanı Baudolino. Tahsin Yücel'in romanında aslında hiç de "anlatıldığı gibi olmayan" sözde bir önderin içyüzü izleği işlenir; Eco ise okurun dikkatini resmi tarihle karşıtlaşan kişisel tarihin göreceliği ve çıkmazları konusuna çeker. Her iki kitabın da harcında "yalan" izleği başattır. Ancak şu noktaya dikkat çekmekte yarar var: Bunlara benzer yerli ya da yabancı kitaplarda da görülebileceği gibi bu romanlarda "yalan", karakterlerden birinin edimleriyle, yapıp ettikleriyle ilgilidir, anlatıcı onları sadece nakletmekle yetinir, kısacası bizlere, karmaşık bir yalanın hikâyesini anlatır. Anlattıklarına inanmamızın beklendiği doğru sözlü anlatıcı hikâyesinin sonunda gerçeğin, hakikatin altını çizer; okurlara adeta, "Başlangıçta öyle olduğuna inanmıştınız ama, doğrusu işte bu!" der. Tabii, bunun her zaman doğrudan ve kestirme bir üslupla yapıldığı söylenemez,

yazar çok dolambaçlı yollara, estetik yordamlara başvurabilir, ama sonuçta yine de karakterlerden birinin yalanı ortaya çıkmış olur.

Peki ya, yapıtının ta başlangıcından beri okura yalan söylemeye kalkışıp aynı zamanda da bunu bir şekilde "gizlemeye" çalışan bir anlatıcı için ne diyeceğiz? Evet, böyle bir durum da var. Kendi romanım Parodi Yaşamlar'ın, bilerek "arka planda kalan anlatıcısından" söz ediyorum. Bir yazarın kendi kitabından bir sır verircesine söz etmesi ne kadar doğru bilmiyorum ama, romanın anlatıcısı sadece karakterlerinden birinin ya da birkaçının yalanlarla dolu hikâyesini anlatmamakta, tam tersine, varlığını kâh gösterip kâh gizleyerek, çeşitli kisveler altında okurla bir çeşit saklambaç oynamaktadır. Acaba okuru kendi "oyun"una ortak etmeye çabalayan böylesi bir anlatıcı figürü kurmaca labirentlerinde saklanıp baş kahramanı denebilecek kişiye en yoğun "varoluşsal sıkıntı"ları çektirirken, sanat ontolojisi denilen alanın sınırlarını gerçekten zorlamış mıdır? Bunun yanıtını da verebilecek kişi hiç kuşkusuz ben değilim. Aksi takdirde, egomu okşamak için, kasten yalan söylemiş olurdum!

Sözün özü, edebi yalanlar yaratırken insanın bir sanatçı olarak kendine karşı doğru sözlü olabilmesi, sanatın gereklerinden ödün vermemesi bambaşka ve çok çetin bir konudur.

Yeme-İçme ve Edebiyat

Edebiyatı yaşamın en geniş anlamda bir temsili olarak gördüğümüzde, yaşamın en temel kurucu ögelerinden olan yeme-içme ediminin bu temsiliyet içinde yer alması bize son derece doğal ve neredeyse kaçınılmaz görünür. O kadar ki, yeme-içme ediminin zihinlerde uyandırdığı imge, sadece edebiyatta değil felsefi ya da dinsel hakikat kavramının ortaya konduğu kimi yapıtlarda da kendine bir yer bulmuştur. Sözgelimi, Platon'un güzellik kavramını ele aldığı ünlü diyaloğu, Şölen başlığını taşır. Zaten yapıtın adının antik Yunancadaki karşılığı olan Symposion da etimolojik olarak,"syn" ve "potes"; yani, "birlikte içki içenler" anlamına gelen sözcük gruplarından oluşur. Beri yandan, Leonardo da Vinci'nin İsa'yı havarileriyle birlikte resmettiği ünlü tablosunun adı, bilindiği gibi, Son Yemek'tir. Yeme-içme edimi bir hakikatın korunup taşınmasına ilişkin simge işlevi görür ve keza, Kudas ayininin esasını oluşturan şarap ve ekmeğin, İsa'nın eti ve kanı olduğu varsayılır.

Bakış açımızı salt edebiyat alanıyla sınırlandırdığımızda ise, engin bir görünüm zenginliğiyle karşı karşıya olduğumuz söylenebilir. Yeme-içmenin çeşitli ülke edebiyatlarında kapladığı yer, hiç kuşku yok ki, hem söz konusu ülkenin özgül ethosuna hem de yazarların edebiyat anlayışlarına bağlı olarak, önem açısından farklılıklar gösterir. Sözgelimi, İnsanlık Komedyası adlı yapıtıyla XIX. yüzyılın ilk yarısının büyük bir toplumsal panoramasını çizmiş olan Balzac, gerçek yaşamında ortaya koyduğu oburluğu –bir oturuşta bir kuzuyu yediği ve günde 40-50 bardak kahve içtiği rivayet edilir!– neredeyse harfi harfine kahramanlarına da yansıtmış gibidir. İşte kahramanlarından birine ilişkin çarpıcı bir betimleme: "Armutlar ve güzel şeftalilerden oluşan bir piramidi görünce dudakları titriyor, gözleri mutluluktan ışıldıyor, elleri sevinçle ürperiyordu... Kravatı çıkarılmış, gömleği açık, meyve bıçağı elinde, gülüp içerken, tatlı ve sulu bir yağ armudunun etini keserken bitkisel bir pantagrüelizmle kasılıyordu."Evet, Balzac'taki neredeyse kösnül diyebileceğimiz bu boğazına düşkünlük, hiç de anlamsız olmayan bir sıfatla, "pantagrüelizm" olarak nitelenmektedir. Yani, edebiyatın bir başka büyük oburunu yaratmış olan, XVI. yüzyılın ünlü taşlamacısı François Rabelais'nin dev kahramanının adıyla.

“Çaya batırılmış madeleine kurabiyesi” metaforuyla edebiyatın belki de zihinlerde en çok yer eden simgesel yiyeceğine bir çeşit isim babalığı yapan Marcel Proust’un ırmak romanı Kayıp Zamanın İzinde ise, neredeyse bitip tükenmez bir yeme-içmeler silsilesidir. Madam Guermantes’ların ya da Madam Verdurin’lerin evlerinde, yüksek sosyal katmanlara mensup birtakım kişiler sürekli olarak bir şeyler yerler içerler ve tabii ki bu arada yaptıkları dedikoduları yiyip içtiklerine katık ederler. Öte yandan, Proust’ta, yeme-içmeye ilişkin bir herhangi bir betimleme, geçmişi yeniden canlandırmaya yönelik bildik söylemin dolaylı anlatımı da olabilir. İşte tek bir şeyin bile gözden kaçırılmadığı titiz bir ayrıntı düşkünlüğüyle, mutfak atmosferine ilişkin tipik bir Proust cümlesi: “Ben menüyü öğrenmek üzere mutfağa indiğim saatte, yemek hazırlıklarına başlanmış olurdu; devlerin aşçılık ettiği masal âlemlerindeki gibi birer çırağa dönüşmüş olan doğa güçlerine hükmeden Françoise, kömürü karıştırır, patatesleri buhardan geçirir, iri teknelerden, karavanalardan, kazanlardan, balık tencerelerinden av etinin piştiği çömleklere, pasta kalıplarına, küçük krema çanaklarına kadar çok çeşitli seramik kaplarda, her boydan tencerelerde önceden hazırlanmış olan mutfak sanatı şaheserlerini, ateşte tam kıvamında pişirerek tamamlardı. Bulaşıkçı kızın ayıkladığı, bir oyuna ait yeşil bilyeler gibi masanın üzerine dizilmiş bezelyeleri durup seyrederdim; fakat asıl hayranlık duyduğum, başaklarındaki incecik eflatun ve gök mavisi çizgiler, aşağıya –hâlâ fidanın toprağının durduğu– diplere indikçe, sanki bu dünyaya ait olmayan menevişlenmelerle ton ton açılan, koyu mavi ve pembeye bulanmış kuşkonmazlardı.”

XX. yüzyılın çığır açmış bir başka yenilikçi yazarı James Joyce ise, Ulysses’te çizdiği fazlasıyla sansüel Leopold Bloom portresi aracılığıyla, yediği şeylerin maddeselliğiyle adeta özdeşleşen haz düşkünü bir kişilik yapısını resmetmiştir. Kitabın II. Bölümünün başından son derece çarpıcı bir betimleme: “Mr. Leopold Bloom kasaplık hayvanların sakatatıyla kümes hayvanlarının içorganlarını büyük bir iştiha ile yedi. İçine ciğeri kıyılmış koyu kıvamlı tavuk çorbasına, yenilmesi kıtır kıtır taşlıklara, fırında yürek dolmasına, dilinip ekmek kırıntısına bulanarak kızartılmış karaciğere, morinabalığı yumurtasının tavasına bayılırdı. Hepsinden çok, damağını belli belirsiz yakan hafif idrar kokulu koyun böbreği ızgarasını severdi.” Ulysses’te, ayrıca bol bol yulaf lapası yenir ve viski içilir. Ulysses’in neredeyse her satırına sinen bu içkin dünyevilik, sözgelimi şu alıntı örneğinde olduğu gibi, ironik bir zıtlığı özellikle vurgulamak için

kullanılmaktadır. Stephen, süt satan yaşlı bir kadından söz etmektedir: “Kadının, kendisinin olmayan, mis gibi bembeyaz sütü ölçeğe, sonra da tencereye döküşünü izledi. Kupkuru sarkık memeleri. Ardından bir ölçek dolusu daha ve biraz da cabası. O yaşlılığı ve gizemiyle bir sabah dünyasından gelmişti içeriye, belki de bir haberci. Sütün güzelliğini övüyordu, dökerek sunduğu. Şafak sökerken bitek bostanında çömelmiş, zehirli mantarının üzerinde bir cadı, kırış kırış parmaklarıyla hayvanın memelerinden ha babam süt fışkırtıyor...”

Edebiyat tarihinde, yeme-içme konusundaki özel tercihlerini, bilerek ya da bilmeyerek, kahramanlarına yansıtmış olan kimi yazarlar da vardır. Sözgelimi, ömrü boyunca kabuklu deniz ürünlerini yemekten vebadan kaçar gibi kaçmış olan Sartre, Bulantı adlı romanının kahramanı Antoine Roquentin’e, romanın başlarında son derece anlamlı şöyle bir söz söyletir: “Bizi korkutan yalnızlığıydı. Kafasında çağanoza, ıstakoza benzeyen korkunç düşünceler kurduğunu sanıyorduk.”Sartre, bir Venedik gezisi sırasında, Simone de Beauvoir’a, dozunu kaçırarak aldığı meskalinin etkisiyle, kendisini günlerce bir ıstakozun izlediği sanısına kapıldığını da söylemiştir. Beri yandan, domatesi ağzına neredeyse hiç koymaması, meyvelere ve bitkisel âlemin çoğu ürününe soğuk bakması, buna karşılık, kendi gösterdiği gerekçelerle insan eliyle işlenip doğanın hamlığından uzaklaştığı için şarküteri ürünlerine özel bir eğilim duyması, keza kültür denilen şeyin izini daha fazla taşıdığı için pasta, kek gibi yiyecekleri ömrü boyunca çokça tüketmiş olması, yeme-içme konusundaki özel yeğlemelerinin ilginç göstergeleridir.

Öte yandan, yeme-içme edimi, kimi zaman yergisel, kimi zamansa mitik bir bakış açısının dolaylı taşıyıcısı olarak da yer almıştır edebiyatta. İlkine gayet anlamlı bir örnek olarak, Julian Barnes’ın 101/2 Bölümde Dünya Tarihi adlı romanını verebiliriz. Barnes, Nuh efsanesini hicvettiği romanın ilk bölümünde, hikâyeyi anlatan iki tahtakurdunun gözünden, ünlü gemideki hayvanların akıbetine ilişkin olarak şu matrak gözlemi aktarır: “Tufan yatıştıktan sonra yiyecek bir şeyleri olsun istemişti. Sular altında geçirilen beş buçuk yıldan sonra sebze bahçelerinin çoğu süpürülüp gitmiş; geriye kala kala sadece pirinç tarlaları kalmıştı. Bu yüzden çoğumuz da Nuh’un gözünde iki ayaklı, dört ayaklı ya da bilmem kaç ayaklı müstakbel yiyeceklerden başka bir şey olmadığımızı biliyorduk. Şimdi olmasa bile, daha sonra; bizler olmazsak, çocuklarımız. Tasavvur edebileceğiniz gibi, hoş bir duygu değildi bu. Nuh’un Gemisi’nde bir paranoya ve korku

atmosferi hüküm sürüyordu. Bundan sonra sıra hangimize gelecekti acaba? Bugün Ham'ın karısının hoşuna gitmeyecek olursanız, yarın akşam yahniniz yapılmış olabilirdi...” Ya da, Michel Tournier'nin Kızılağaçlar Kralı adlı romanında görüleceği üzere, yeme-içme edimi, masalımsı mitik bir söylemin doğrudan harcını oluşturmuş olabilir. Romanın kahramanı, Abel Tiffauges, körpe çocuk etleriyle beslenen tenobur bir devdir ve yeryüzündeki tüm olayların kendi yaşamındaki gelişmelere göre biçimlendiğine inanır.

* * *

Yeme-içme, edebiyatta, bohem yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olarak da yer almış ve bu tür yaşam sürmüş olan edebiyat adamlarının yazı çizilerinin sürekli olarak başat konusunu oluşturmuştur. Türk edebiyatında, sözgelimi Fikret Adil'in kaleme aldığı bohem yaşam anıları, buna güzel bir örnektir. Bu anılarda, işret sofralarından, yazarların başından geçen binbir türlü matrak olaydan, çapkınlık serüvenlerinden, bitip tükenmez para ve yazma sıkıntılarından söz edilir. Keza, Cumhuriyet Meyhanesi'ni ikinci evi bellemiş olan Sait Faik de, gündelik yaşamı temel alan yazarlık malzemesinin önemlice bir kısmını, meyhanelerde geçirdiği bu bohem yaşantılardan devşirmiştir. Bu bağlamda adını anabileceğimiz Salâh Birsel'in Kahveler Kitabı ile onun bu türdeki diğer kitapları, yeme-içme kültürümüze ilişkin oldukça panoramik bir tarihçe verir. Edebiyatın nabzı, sözü sürekli edilen bu Beyoğlu kahvelerinde atar. Eskilerden Ahmet Rasim de bu konularda bir hayli kalem oynatmıştır. Aynı şey, hiç kuşkusuz, yabancı edebiyatlar için de geçerlidir. Gertrude Stein'ın yüzyıl başı Paris'ine değinen anılarında hep gidilen kafelerden ya da yeme-içmenin gırla gittiği partilerden söz edilir. Dünya edebiyatından çarpıcı bir başka örnek vermek gerekirse, bir hayli yeme-içme düşkünü bir yazar olarak tanınan Ernest Hemingway, otobiyografisine A Moveable Feast başlığını vermiştir. Bu başlık “tarihi sürekli değişen şenlik” anlamına gelir ve Hemingway otobiyografisinde, “denizi seyretmeye ve de metalik bir tat taşıyan istiridyeleri yerken mutlu olmaya, planlar yapmaya başladığından” dem vurur.

Yeme-içme, yaşamın olmazsa olmaz en temel ögesi olduğuna göre, içinde yeterince yenilip içilmeyen bir edebiyat yapıtının en azından ne denli gerçekçi bir sanat eseri olduğunu ciddi ciddi merak edebilir ya da

sorgulayabiliriz. En iyimserinden en kötümserine, en enerjik olanından en uyuşuk görünümlüsüne kadar ayrıcasız tüm kurmaca karakterler, yaratıcılarının kalemiyle hayat buldukları kâğıt üzerinde bir şekilde devindiklerine göre, bulundukları evren düşsel de olsa, haklı olarak, acaba bu düşsel değirmenin suyu nereden gelmektedir, karnı aç olanı daha umutsuz, zengini ise daha neşeli ve enerjik yapar şey nedir? diye sorabiliriz. Yeme-içme etkinliğinin, genel olarak, kahramanların ruhsallıklarının bir çeşit altyapısını oluşturduğunu varsaydığımız için bu mantık gereğince kendimize şu tip kışkırtıcı sorular yöneltmek bile belki de hiç saçma olmaz: Acaba intihar etmeye karar vermiş olan genç, yoksul ve umutsuz roman kahramanı, şöyle bir süre mükellef sofraların başına oturtulmuş olsaydı, intihar kararını en azından bir süre için erteleyebilir miydi? Birer fantezi niteliği taşıyan bu tür varsayımsal sorular, hiç kuşkusuz, mizahi ya da natüralist bir edebiyat anlayışını benimsemiş yazarlar açısından çok daha anlamlıdır. Sözgelimi, XIX. yüzyılın bu tür evrimci bir anlayışı benimsemiş romancısı Emile Zola, kahramanların edimlerinde içinde yaşadıkları çevrenin rolüne her şeyin üstünde önem verdiği için, intiharı çok daha determinist bir çerçevede ortaya koyup açıklamayı esas alabiliyordu. Aslında, natüralist roman anlayışı paradigmasına hâkim olan kavram, daha çok, nedensellikti, bu bakımdan da mutsuz kahramanın karnının aç olması daha anlaşılır bir şeydi. Öte yandan, Beckett gibi minimalist olarak niteleyebileceğimiz bir yazar, “dilbalığı”na fena halde düşkün olma konusundaki kendi kişisel beğenisini bir romanındaki işsiz güçsüz bir karaktere yansıtarak bu nedensellik doğrultusunu enikonu tersyüz edebilmiş, yani, bir anlamda, bu gastronomik göstergeyle, kahramanlarının, her şeyin her şey yerine geçebileceği absürd bir dünyanın içinde var olduğunun altını farklı bir şekilde çizmiştir. Kısacası, yeme-içme etkinliğinin edebiyata yansıması, yazarın benimsediği ideolojiden, dolayısıyla da estetik bakış açısından ayrı düşünülemez.

Gastronomi, hedonist bir dünya anlayışının en temel yapıtaşlarından biri olduğu için, boğazına düşkün kimi edebiyat adamları, mutfak sanatına kendi çaplarında katkılarda bulunmuşlar ya da o sanat içinde adeta eleştirel ve aykırı bir sesin sözcüsü olmuşlardır. Sözgelimi, “kalın sığır pirzolası filetosu” olan “şatobriyan”, Fransız yazar François-René Chateaubriand’ın adından gelir. Keza, parça parça kesilip sütü kesilmiş kaymak sosunda pişirilmiş olan sığır kızartması bœuf stroganof’un kökenininde Rus diplomat, Kont Pavel Aleksandroviç Stroganof vardır. Kumar masasından

gün boyu bir türlü kalkamayan IV. Sandwich Kontu, aynı ismi taşıyan yiyeceğe isim babalığı yapmıştır. Alexandre Dumas’nın Prusya Majesteleri’nin ahçıbaşısından, Moskova usulü bir “ayı pençesi bifteği” tarifi aldığı rivayet edilir. Bu bilginin kaynağı olan ve yakınlarda yayımladığı The Pedant in the kitchen [Mutfaktaki Ukala] başlıklı kitabıyla, geleneksel mutfak kitaplarının “ölçü anlayışları”na savaş ilan eden Julian Barnes ise mutfakta “kaygılı bir ukala” olduğundan, gaz ölçülerindeki ve malzemelerin ağırlığındaki kesinliğe aşırı derecede duyarlı olduğundan dem vurur. Kendisinden çok aletlere güvenmektedir o. Julian Barnes’a göre mutfak kitabı yazmaya soyunmuş biri, verdiği tarifteki bir malzemenin, sözgelimi bir çorba kaşığı mı, yoksa bir tatlı kaşığı kadar mı ekleneceğini mutlak şekilde belirtmelidir. Çok sıkça görüldüğü üzere, “Bir kaşık ya da bir avuç dolusu ekleyin” gibisinden muğlak mı muğlak ifadeler Barnes’ı sözcüğün gerçek anlamında ifrit etmektedir. Öyle ya, bu tarifi veren adamın yahut kadının fırın küreği gibi elleri varsa, o zaman ortaya çıkan şey ne olacaktır? Barnes’ın mutfakta ukalalıktan anladığı, mutfak sanatının vazgeçilmez matematiğidir. Ona göre, bir tarifteki bir sözcük bir romandaki bir sözcükten daha az önemli olmamalıdır. Bunların birincisi nasıl zihinsel hazımsızlığa yol açıyorsa, ikincisi de fiziksel hazımsızlığa yol açabilir... Mutfak sanatına olan ilgisinin gençlik yıllarında ev ziyaretleri sırasında keşfedildiğini ama gastronomi hobisini yine de geç edindiğini söyleyen Julian Barnes, babasının bu gelişmeyi, daha önce Komünist Manifesto’yu okurken görüldüğü ya da kendisi babasını Bartok’un yaylılar dörtlülerini dinlemeye zorladığı zamankine benzer ılımlı ve liberal bir kuşkuyla gözlemlediğinden dem vuruyor. Barnes’ın ahçılık serüveni bu hobiyi edinen çoğu kişide olduğu gibi iniş ve çıkışlarla doludur. Sözgelimi, mutfak kapısının kasasına çivileyerek derisini yüzmeye çalıştığı bir yılanbalığı yemeğinin ilk ve son girişimi olduğunu buruk bir hayal kırıklığıyla anar ya da ana malzemeleri uskumru, martini ve ekmek kırıntısından oluşan bir mönüde konuklarını doyurmaktan çok sarhoş ettiğini yerine yerine dile getirir ama, sofrasında oturma onuruna erişmiş bu satırların yazarının kendi kişisel gözlemlerine göre, Julian Barnes’ın ahçılığı yazarlığından hiç de daha az ilginç ve daha az özgün değildir.

Biyografinin Tuzakları

Yazınsal türler arasında varlığı bize ilk bakışta son derece doğal ve kendiliğinden gözükmesine karşın, yazılma aşamasında yazara en öngörülmez tuzakları kuran, yazma eyleminin varlıkbilimi ve etiği açısından yazarı en büyük çıkmazlara sokabileceği söylenebilecek olan bir tür varsa, bu hiç kuşku yok ki, "biyografi"dir. Biyografi, hem yazarı hem de yazılanı açısından son derece netameli bir türdür. Hayatta olan bir yazarın bir biyografinin konusu olması düşüncesi bile kendi başına korkunçtur. Çoğu yazar yaşamlarının bir biyografiye konu olabilmesi düşüncesinden neredeyse vebadan kaçar gibi kaçar. Sözgelimi, Vladimir Nabokov, biyografi yazarları karşısında müzmin antipatisi olan yazarların başında gelir ve onları, başkalarının yaşamlarını çalan birer "ruh intihalcisi" (psychoplagiarist) olarak niteler. Nitekim, yaşam hikâyesini bir biyografi yazarına teslim etmek gibi bir şeyin kurbanı olmamak için otobiyografisini kaleme almış (Speak, memory, 1967) ve bu yolla da söz konusu nahoş düşüncenin ağırlığından kendini bir ölçüde kurtardığını düşünmüştür. Gelgelelim, otobiyografik girişimlerin biyografilerin önünü kesebileceği pek de gerçekçi bir fikir sayılmaz. Keza Faulkner da, yapıtları dışında hiçbir şeyle anılmamayı şiar edinmiş yazarlar arasında yer alır.

Söylemek bile fazla ki, biyografi, bir yazar için bir çeşit mezar taşıdır. Bu yüzden, yazarlar, biyografilerinin ancak ölümlerinden sonra yazılmasını umarlar. Ya da hayattayken ulaştıkları başarıların getirdiği şanı şerefi bir de topluca temaşa etmek gibi dertleri ya da zaafları varsa, bu mezar taşını eleklerini duvara asmış "hoşnut" yazarlar olarak sineye çekerler. Ya da, Flaubert gibi, hiç yazılmasını istemiyorlarsa, enikonu uzlaşmaz ve alaycı bir tutumu benimserler.

Sanatın "kişisellik"ten arındırılmasını kendisine her şeyin üstünde bir düstur edinmiş olan Flaubert, bu yazınsal türü kendilerine uğraş edinenlerin heveslerini hepten kıracak bir tutumu benimsemekteydi. 1859'da, dostu Ernest Feydeau'nun bir gazeteciye verilmek üzere kendisinden birtakım yaşamöyküsü ayrıntıları istemesi üzerine, ona, "Benim hiç yaşamöyküm yok. Ben, bir yazarın, arkasında kendi yapıtlarından başka hiçbir şey bırakmaması gerektiğini inanıyorum," diye yazarak bu konuda son derece köktenci sayılabilecek bir tutumu benimsediğini ortaya koymuştu. Ve,

ilginçtir, aynı Flaubert, dostuna yazdığı 1872 tarihli bir başka mektupta, biyografi türüne ilişkin şöyle ironik bir niteleme yapmaktan da geri kalmıyordu: “Bir dostunuzun yaşamöyküsünü yazarken, bunu onun intikamını alıyormuşçasına yapmalısınız.”

Demek oluyor ki, Flaubert’in yaklaşımında görüldüğü gibi, yaşamı olduğu ya da olduğunu düşündüğü gibi değil de, olmasını istediği şekilde ortaya koyma gibisinden “öznelci” bir takınakla malul olabilme riskini de taşıyor biyografi yazarı. Flaubert’in, edebiyatta çığır açmış ünlü bir yazar olarak, kendi biyografisinin yazılmasından kaçınılmaz olarak kurtulamadığını, hatta kurtulmak şöyle dursun kendisiyle bir hayli uğraşıldığını, onun üzerine çok sayıda ve çeşitlilikte biyografinin kaleme alınmış olduğunu, daha ilerde ayrıntılarına girmek üzere şimdilik parantez arasında söylemek gerekiyor.

Bir ilk saptama olarak, bu sorunsal durumun, “biyografi” türünün doğrudan doğruya “yaşam” gibi son derece genel ve karmaşık bir varoluş kategorisini konu edinmesinden kaynaklandığını söylemek olası görünüyor. Adına “yaşam” denilen şeyin içkin anlamı ve bu anlamın en nesnel şekilde yansıtılması, söz konusu zorluğun temelini oluşturuyor. Ya da soruyu tersinden soracak olursak şöyle dememiz gerekiyor: Adına “yaşam” denilen şey, bir kitabın sınırları arasında dile getirilebilecek bir şey midir?

Türkçede “biyografi”nin karşılığı olarak “yaşamöyküsü” sözcüğünü kullanarak, işin içinden görünüşte bir ölçüde çıkmış gibi görünüyoruz. Öyle ya, Yunancadaki “bios” (yaşam) ve “graphein” (yazmak) sözcüklerinden oluşan “biyografi”nin karşılığı olarak, yaşamın kendisinden değil, onun sadece öykülenmesinden, bir başka deyişle, onun daha kısa bir form içinde dile getirilmesinden söz etmiş olmuyor muyuz! Ne var ki, Türkçedeki bu etimolojik nitelemenin tanımsal uygunluğu da, sonuç olarak, bizleri türün sorunlarının kendisinden kurtarmıyor. Çünkü bir öyküleme de olsa, kısa ya da uzun tüm biyografiler, gene bir kişinin yaşamından, onun ömrü boyunca yapıp ettiklerinden söz ediyor. Yaşamın karmaşıklığı ve çok yönlülüğü onu dile getirme yolunda en büyük engel.

Biyografi türünün tarihçesine eğildiğimizde, hemen hemen öteki yazınsal türler gibi onun da zaman içinde evrimleşen bir tür olduğunu gözlemliyoruz. Aslı aranırsa, antikçağ döneminde kaleme alınmaya başlayıp da günümüzde biyografinin bir eşdeğeri olarak olarak görebileceğimiz kitaplar, o zamanlar sadece βιοι (“yaşamlar”) diye adlandırılmaktaydı. “Biyografi”, ayrı bir türün adı olarak edebiyatta ilk kez,

MS V. yüzyılda, Damaskios'un Isidorus'un Yaşamı başlıklı yapıtıyla birlikte anılmaya başlıyor. Yunanlı biyografi yazarı Plutarkhos'un Paralel Yaşamlar başlıklı kitabı da, Roma ve Yunan dünyasının en önde gelen figürlerini almaşıklı olarak ele alıp onların daha çok karakterleri ve kişilikleri üzerine eğilmesiyle, biyografi türünün ilk örnekleri arasında sayılmakta. Şu var ki, o dönemlerde yazılmış biyografilere konu olan tarihsel kişiler, birer birey olarak değil de, daha çok bir insan tipi olarak ele alınıp incelenmekteydi. Sözgelimi, yaşamında bir erdem timsali olmuş ya da tam tersine iktidarın yozlaştırdığı kişiler olarak. Biyografi türünün günümüzde düşündüğümüz anlamda bağımsızlığa kavuşup da doğrudan bireylerin yaşamlarına eğilmesinin güzel bir örneği olarak, James Boswell'ın 1791'de yayımlanan The Life of Samuel Johnson [Samuel Johnson'ın Yaşamı] kitabını görüyoruz. Bu kitap hem hacmi hem de XVIII. yüzyılın en önde gelen edebiyatçılarından Samuel Johnson'ın özellikle iç dünyasını ve kendine özgü davranış özelliklerini ayrıntılarıyla yansıtması açısından ayrıcalıklı bir değer taşıyor. Ne var ki, biyografi türünün özüne ilişkin tartışmaların ortaya çıkması bakımından da farklı bir yere sahip. Çünkü biyografinin yazarı Boswell, yaşam olgularının kendi başına bir biyografinin temel ögesi olduğundan, "biyografi yazarı yerine olgularının kendi başlarına konuşmalarından" söz ederken; söz konusu biyografiye konu olan Samuel Johnson, tam tersi bir görüşü savunarak, olguların hiçbir zaman kendi başlarına bir biyografiyi biyografi yapmaya yetmeyeceğine ve dolayısıyla gerçeği da yansıtmayacağına parmak basmaktaydı. Demek oluyor ki, biyografi türünün sorunsal bir tür olarak ortaya çıkısında temel mesele, olguların biyografi yazarının öznellik süzgecinden geçirilmesi ve ancak bu prizmatik süreç tam anlamda gerçekleştikten sonra yansıtılması noktasında düğümleniyor.

Julian Barnes, biyografi türünün yazılabilirliği üzerine derinlikli bir sorgulama olan Flaubert'in Papağanı (1984) adlı romanının III. Bölümünde, söz konusu meseleyi çok çarpıcı ve mizahi bir eğretileme yoluyla, şu şekilde dile getirmişti: "Bakış açınıza bağlı olarak bir ağı iki şekilde tanımlayabilirsiniz. Normal olarak onun, balık yakalamak için tasarlanmış, düğümlerden oluşan bir araç olduğunu söyleyeceksinizdir. Ama mantık kurallarını pek de çiğnemeksizin, bu görüntüyü tersine çevirebilir ve ağı, şakacı bir sözlükbilimcinin bir zamanlar yaptığı gibi, 'İple birbirine bağlanmış bir delikler derlemesi' şeklinde tanımlayabilirsiniz... Aynı şeyi yaşamöyküleri için de yapabilirsiniz. Etrafını tarayan ağ dolar, sonra

yaşamöyküsü yazarı onu içeri çeker, seçip ayırır, yeniden denize atar, depolar, hazır hale getirir ve satar. Ancak bir de yakalamadığı şeyleri düşünün: Bunlar her zaman çok daha fazladır.”

Evet, temel mesele, her zaman olduğu gibi, yaşamöyküsü yazarının kitabına neleri buyur edeceği, neleri dışta tutacağı ve yazarın hiçbir şekilde ulaşamadığı nelerin kaçınılmaz olarak kitabın dışında kalacağıdır. Kitabı oluşturacak olan bu üç öge, sonuçta, onun kapsamını ve derinliğini de belirleyen temel etkenlerdir. Yazarın kitabına neleri alacağı ve neleri almayacağı, hiç kuşkusuz, onun dünya görüşü ve biyografi anlayışıyla doğrudan bağlantılı bir ögedir. Sözgelimi, biyografi yazarı, günümüz biyografi anlayışında gitgide geçer akçe bir öge olarak görülen ve biyografiye konu olan kişinin cinsel yaşamının alabildiğine ve fütursuzca kurcalanmasına dayanan bir yordamı mı yeğleyecektir, yoksa biyografisi yazılan kişinin ayrıksı ya da ayrıksı olmayabilecek cinsel yaşamını, bu yaşamın bütünlüğü içinde anlamlı bir öge olarak değerlendirme yoluna mı gidecektir? Bir başka deyişle, biyografik malzemenin süzgeçten geçirilip bir öncelikler sırası oluşturulması, biyografinin olmazsa olmazlarıdır.

Bu ölçütler ışığında genel bir saptamaya gidildiğinde, biyografi yazımında adeta iki farklı yaklaşımın ağır bastığı da ortadadır. Daha çok Anglosakson ülkelerinde görülen yaygın ve geleneksel yaklaşım, ampirik olguların varlığına öncelik tanıyan ve sıkı bir zamandizinsel (kronolojik) serimleme ilkesinden vazgeçmeyen tutumdur. Bu yaklaşım çerçevesinde, biyografi konusu olan kişinin çocukluk yılları, doğal olarak, eğer o kişi bir sanatçıysa, en ünlü yapıtlarını verdiği yılların hikâyesinden önce gelir. Tam tersi bir sıra izleyerek, kişinin yaşamının son yıllarından yola çıkıp onun çocukluğuna, doğumuna doğru iz süren biyografi denemeleri de yok değildir ama, bunlar daha çok yazarının üslupsal becerilerini, biyografisi yazılan kişiden çok biyografi yazarını ön plana çıkartan az çok ayrıksı çalışmalardır. Buna karşılık, kıta Avrupası ve özellikle Fransa’da, biyografiye konu olan kişinin yaşamını zamandizinsel bir sıra içinde anlatmak yerine, onun yaşadığı bu hayatı niçin ve nasıl yaşadığını açıklamayı, irdelemeyi, yorumlamayı mesele edinmiş, daha çok biyografiye konu olan kişinin yaşam karşısındaki duruşunu sorgulayan ve bu amaçla da konusuna birtakım temel kavramlar çerçevesinde yaklaşmayı seçen, biyografi yazma girişimleri olmuştur. Bu girişimlerin en ilginç ve atipik olanlarından birisi de, hiç kuşkusuz, Jean-Paul Sartre’ın biyografi

yazarlığıdır. Aşağıda, bu yazarlığın aşamaları üzerinde, ana çizgileriyle durmaya çalışacağım.

Sartre'ın 1947'de yayımlanan Baudelaire çalışmasıyla başlayan biyografi yazarlığı, bir bakıma, romancılığının da sonuna işaret eder. Özgürlüğün Yolları başlıklı roman üçlemesinin son cildi olan Ruhta Ölüm 1949'da yayımlanmıştır ama, Sartre romancılık yolunun çoktan tıkanmış olduğunu çeşitli vesilelerle belirtmiştir. Onu biyografi türüne yönelten ana etken, belki de bu tıkanmışlıktır. 1952'de, bir önsöz niyetine başlanılan ama bir hayli hacimli bir kitap boyutuna ulaşan Saint Genet, comédien et martyr [Aziz Genet, Oyuncu ve Din Şehidi] gün ışığına çıkar. Bunu, yaşamının neredeyse son on beş yılını vereceği ve 1971 ve 1972 yılları arasında üç cilt halinde yayımlanan, devasa L'Idiot de la Famille, Flaubert [Ailenin Budalası, Flaubert] çalışması izler. Mallarmé üzerine yaptığı Mallarmé, la lucidité et sa face d'ombre [Mallarmé, Açık Görüşlülük ve Gölge Yüzü] başlıklı biyografisi ise, ancak ölümünden sonra, 1986'da yayımlanmıştır.

Sartre'ın biyografi yazarlığında çarpıcı olan, bu türü geleneksel çerçevesini kırma noktasına kadar genişleterek, ondan adeta bir başka tür yaratmış olmasıdır. Ama, bundan da önce vurgulanması gereken nokta, onun biyografiyi bir çeşit iddianame gibi kullanma yoluna gitmiş olmasıdır. Nitekim, Baudelaire biyografisi, savcı rolüne bürünmüş biyografi yazarlığının anlamlı ve düşündürücü bir örneğidir. Kitap, Baudelaire'in niçin "layık olduğu hayatı yaşayamamış olduğu" saptamasıyla başlar ve bu saptamayı temellendirmek için de, Baudelaire'in kendini içinde bulduğu mutsuzluk ve düşkünlük hayatını zaten bile isteye seçtiğinin, kendini bu mutsuzluğa adadığının, bu yüzden de seçmiş olduğu bu yolun bütün sorumluluklarını yine kendisinin üstlenmesi gerektiğinin altını çizip, aslında onun öyle uzun boylu yakınabileceği gerekçeleri olmadığı hükmüne varır. Yaptığı ruhbilimsel analizler, sosyo-psikolojik konumlandırmalar, sözgelimi Baudelaire'in "doğa"yla olan ilişkilerinin betimlenmesi, Baudelaire'in hep bir yerlere gitme özlemi içinde olduğunu ortaya koyan çözümlemeler parlak olmasına parlaktır ama, sanki bütün bu yorumlar biyografi yazarının kafasında daha önceden vermiş olduğu ahlaki bir hükmü doğrulamak için dile getirilmiş estetik anlatımlar gibi durur. Oysa en azından ailevi yaşam bağlamında, biyografiyi yazan kişiyle biyografiye konu olan kişi arasında, minimum bir duygudaşlık yaratabilecek ölçüde bir yazgı ortaklığının da bulunduğu söz konusu edilebilir. Çünkü Sartre'ınki gibi Baudelaire'in de annesi yeni bir evlilik yapmıştır ve her ikisinin de anneleriyle ilişkileri çok

yoğun ve tutkuludur... Ne var ki Sartre, “estet ve züppe bir burjuva” olarak gördüğü Baudelaire’i gerçek boyutlarıyla anlamak yerine, ideolojik bakış açısının fazlaca etkisi altında kalarak, yargılama yolunu seçer. Bu açıdan, Baudelaire biyografisi amacına ulaşamamış, kendi kendini baltalamış bir çalışma olarak kalır.

Öteki biyografilere geçmeden önce, Sartre’ın “biyografi” kavramını yazarlığının başlangıç yıllarında nasıl gördüğünden, daha sonra ise bu kavramın düşüncesinde nasıl bir evrim geçirdiğinden ve sonuçta onu hangi noktaya götürdüğünden söz edelim.

Sartre’ın 1938 tarihli Bulantı başlıklı romanı, XVIII. yüzyıl soylularından Marquis de Rollebon’un yaşamı üzerine bir biyografi yazmaya çabalayan tarihçi Antoine Roquentin’in yaşantısını konu edinir. Roquentin, yaptığı yolculuklardan sonra, tek başına sürdürdüğü ve nesnelerle kurduğu ilişkinin gitgide gündelik anlam dairesinin dışına çıkıp ona altüst edici heyecanlar ve görüler yaşattığı bir yaşam biçimine sürüklenmiştir. Varoluşun tüm olumsallığıyla açınlandığı ve bu açınlanmayla gündelik yaşamda nesnelere vermeye alışık olduğumuz işlevsel anlamların da yavaş yavaş kaybolur gibi göründüğü bir yaşantıdır bu. Artık bir bira bardağı bildiğimiz bira bardağı gibi görünmez ona, ya da deniz kıyısında eline aldığı çakıl taşı da salt bir çakıl taşı gibi değildir. Öyle ki, her şeyi açıklanması güç bir “anlamsızlık” sisi sarmıştır. Antoine Roquentin geçmişinde hiç “serüven” yaşamadığını düşünür; çünkü ona göre serüvenler bir tek “kitaplarda” vardır; bir öykünün serüvene dönüşebilmesi içinse onu “anlatmak” yeter. Romanın bir pasajında, Antoine Roquentin, an kavramı üzerinde şunları düşünür: “Her âna bütün kalbimle tutunuyorum: Onun biricik olduğunu, yerinin doldurulmaz olduğunu biliyorum – yine de onun ortadan kalkmasını engellemek için tek bir jest yapmazdım. Berlin’de, Londra’da iki gün önce karşılaştığım kadının kollarında geçirdiğim şu son dakikada, tutkuyla sevdiğim o dakikada, neredeyse âşık olacağım kadın da bitecek biliyorum. Çok geçmeden başka bir ülkeye gideceğim. Ne bu kadını, ne de bu geceyi bir daha bulacağım. Her saniyeye eğilip onu kana kana içmeye çalışıyorum; yakalamadığım, sonsuza değin kendime saklamadığım hiçbir şey yok, hiçbir şey. Ne şu güzel gözlerin gelip geçici sevecenliği, ne sokağın gürültüleri, ne gündoğumu öncesinin sahte aydınlığı: Ancak her dakika akıp gidiyor ve onu tutmuyorum, akıp gitmesini seviyorum."

Öyle ki, romanın kahramanı Antoine Roquentin bir noktadan sonra, yazmaya çabaladığı biyografiyi sürdürmemeye karar verir. Görünüşe bakılırsa, elindeki belgelerin pek de az olmamasına karşın, Marquis de Rollebon'un gitmiş olduğu Rusya'da, I. Paul'ün öldürülmesi olayına doğrudan karışıp karışmadığı meselesini bir türlü çözememiştir; oysaki biyografisinin gelişimi açısından bunu mutlaka aşılması gereken önemli bir dönüm noktası olarak görmektedir. Gelgelelim, biyografinin ani şekilde kesintiye uğramasında, Sartre'ın satır aralarında ima ettiği, çok daha temel ve çok daha varlıkbilimsel bir neden vardır. Roquentin aracılığıyla Sartre yaşananların sadece "an"lardan ibaret olduğunu söylerken, biyografi türünün sürekliliğinin güvencesi olan "süre"yi bir yanılsamanın ifadesi olarak görüp, sadece bu özel biyografinin değil, genel olarak her türlü biyografiyi yazmanın olanağı üzerine kocaman bir soru işareti koymaktadır. Bir başka deyişle, aslolan, bütün varoluşsal seçimlerin yapıldığı andır, süre ise salt bir yanılsamadan ibarettir. İnsan, bu andan çıkamaz.

Sartre'ın biyografi türünde vermiş olduğu yapıtlarının gelişim sürecini La Dialectique dans la biographie [Biyografideki Diyalektik] başlıklı çalışmasında ayrıntılarıyla incelemiş olan Jean-François Louette de, Bulantı romanının zamanı, "iletilmez anların çoğulluğu"na indirgeyerek hem varlıkbilimsel hem de dilbilimsel, çifte bir engel oluşturduğunu vurgular. Oysa biyografi, yazılabilme koşulu olarak minimum bir süreklilik gerektirmektedir. Sartre, Bulantı'da, bu olanağın önüne büyük bir engel çıkarmış görünür. Ne var ki, 1943'te yayımlanan L'Etre et le Néant [Varlık ve Hiçlik], zamanın üç uğrağı olan geçmiş, şimdi ve geleceğin her birine aynı öncelik sırasını tanıyarak, bu denklemi bir kez daha kurma gereğini ortaya çıkarır. Çünkü Sartre'ın "insan gerçekliği" kavramı, şimdiyi olduğu kadar geleceği de önvarsaymaktadır. İnsan, geleceğe yönelik olarak oluşturduğu "tasarı" sayesinde varlığını temellendirir. Dolayısıyla, bir özgürlük olarak tasarımlanan insan gerçekliğinin kalıcı olarak var olabilmesi için, tek tek var olduğu ileri sürülen bu anların bir bütünlük oluşturarak "tasarı" denilen şeyi yaratması gerekir. Aksi durumda, Sartre'cı anlamda "seçiş" kavramı da, her an yenilenmesi gereken boş bir kavrama dönüşür. Jean-François Louette'e göre, Sartre'ın, felsefesine "tasarı" –ya da "kökensel seçiş"– kavramını sokmasıyla, "biyografik yanılsama" olgusunun da yeniden dirilişi söz konusudur. Nitekim, Baudelaire'le (1947)4 başlayıp, hacimsel ve perspektif olarak gitgide daha genişlik kazanan biyografi çalışmaları böylesi bir yönelimin sonucudur.

1952 yılında yayımlanan Saint Genet, comédien et martyr'de, Sartre'ın biyografi tonu, çok daha duygudaş ve toleranslı görünür. Bunda, hiç kuşkusuz, Jean Genet gibi eşi benzeri bulunmayan bir edebiyat figürüyle kurmuş olduğu dostluğun, kendini edebiyat dünyasında adeta hiçten yaratmış bu toplumdışı kişiliği yakın çevresine sokmuş olmasının payı büyüktür. Genet, yetimhanede büyümüş, on iki yaşından sonra hiçbir resmi eğitim görmemiş, hırsızlığı, dilenciliği, vücudunu satmayı ve avareliği bir yaşam biçimi haline getirmiş, sürekli hapislere girip çıkan bir eşcinseldir. Yazdıkları Cocteau'nun ilgisini çeker ve Cocteau aracılığıyla da Sartre'la tanışır. Derken, yazdığı şiirler, romanlar ve piyesler birer birer yayımlanmaya başlar ve yazınsal bir şok yaratacak ölçüde herkesi etkiler. Öyle ki, 1948'de, geçmişteki suçlarından ötürü çekmesi gereken iki yıllık hapis cezasının bağışlanması için, çok sayıda yazar ve düşünce adamı dönemin cumhurbaşkanına bir imza dilekçesi verirler. 1949'un Ağustos'unda, Cumhurbaşkanı Vincent Auriol, Genet'ye ilişkin af dilekçesini onaylar. Sartre'ın Genet'nin toplu yapıtlarına bir önsöz gibi başlayıp 500 sayfayı aşan bir kitaba dönüşen çalışması, onun kendi sözleriyle ifade etmek gerekirse, ne Freud'cu ruhçözümlemenin ne de Marksçı yorumun, bir insanı bütünlüğü içinde anlamaya ve açıklamaya yetmeyeceği varsayımından yola çıkar. Sartre'a göre, bir insanı bütünselliği içinde anlamamıza olanak verebilecek tek şey, söz konusu kişinin bireysel seçişlerinin yarattığı özgürlük alanının boyutlarını ortaya koyabilmektir. Genet için bu alan belki de şu veciz düsturda özetlenebilir. Sartre, Genet için, "Suç onu ne yaptıysa Genet o olmaya karar verdi," der. Eğer toplum onu şu ya da bu şekilde bir "hırsız"a dönüştürmüşse, Genet hırsızlığını yadsımak yerine, onu kimliğinin ayrılmaz bir parçası halinde kendinde içselleştirmiştir. Kötülük yaptığını bilerek kötülük yapmıştır. Yani, kötülük ve bu kötülüğün kendini en çok gösterdiği form olan "ihanet", onun işine yaradığı, ondan salt bir çıkar umduğu için değil, bir çeşit Püritence ve mistik bir güdüyle ortaya çıkmıştır. Sartre'ın, kitabının başlığı olarak seçip oyuncuların koruyucu azizi kabul edilen Saint Genesius'a yaptığı gönderme, bu mistik susamışlığın bir başka dışavurumudur. Genet, ihanette temellenen varoluşuyla içtenlik nedir bilmeyen biridir, sürekli yalan söyler, tıpkı bir oyuncu gibi hep olduğundan başka görünür, hep maske takar. Sartre, Genet'nin eşcinselliğini de, onun toplumdışığının semptomatik bir göstergesi olarak görür, hatta sözünü, Genet'nin eşcinselliğini bile seçtiğini söylemeye kadar vardırır. Sanki, Genet'nin eşcinsel olmamak gibi bir başka

seçeneği varmış da o, yaşadığı bu karanlık ve şeytani dünyanın tutarlılığı sırf bozulmasın diye sonuçta eşcinsel olmaya karar vermiş gibi. Sartre'ın çalışmasından tam 41 yıl sonra, 1993'te, Genet üzerine, hem biyografik materyalinin zenginliği hem de serimleme gücünün saydamlığıyla son derece okuma zevki veren, gözüpek bir biyografi yayımlamış olan Edmund White,5 Genet'nin "lanetli şair" kimliğiyle barok üsluplu bir estete dönüşme sürecini anlatırken, onun güzellik anlayışının geleneksel anlayışı tersyüz ettiğini ve Genet'nin güzelliği, tam da başkalarının "çirkin" olarak gördüğü şeyde bulduğunu vurgulamaktadır: Genet'de "sahte" olan, "ucuz" olan, "kriminal" olan, "korkakça" olan yüceltilmektedir... Sonuç olarak, Sartre'ın Jean Genet'yi biyografi konusu olarak seçerken ne dereceye kadar ideolojik güdülerle hareket ettiğini, onu kendi düşüncelerinin dolaylı bir sözcüsü kıldığını –yani onu kurumların varlığına karşı çıkarabileceği toplumdışı bir anti-burjuva, bir anarşist, bir ikonakırıcı vb olarak gördüğünü– ya da bu varsayımların tümüyle ötesinde, onun yazarlığından ne dereceye kadar gerçek anlamda etkilendiğini, belki de hiçbir zaman bilemeyeceğiz. Şu da var ki, Genet, her zamanki oyuncu tavrını sergileyerek, Sartre'ın yazdıklarının tamamını okuyamadığını, kitabı biraz uzun ve sıkıcı bulduğunu, dahası Sartre'ın, onun zaten bildiği şeyleri yazmış olduğunu söyleyip durmuştur.

Sartre'ın biyografi türündeki en kapsamlı ve en ilginç yapıtı, hiç kuşkusuz, 1971 ve 1972 yıllarında ard arda üç cilt olarak yayımlanan L'Idiot de la Famille'dir. Devasa hacmiyle bildiğimiz anlamdaki "biyografi" türünün sınırlarını kat kat aşan bu yapıtını Sartre, "gerçek bir roman" olarak nitelemiştir. Bir başka deyişle, özü kurmacaya dayanan bir türün "gerçeklik" düzlemiyle dolaylı olarak ilişkilendirilmesi söz konusudur. Nitekim Sartre, "Bir bireyin yaşamı hakkında bugün neler bilebiliriz?" sorusundan yola çıkar ve Flaubert'in yaşamındaki nesnel biyografik boşlukları yazısına "hayal gücü"nü seferber ederek, bu yaşamı tıpkı bir romancı gibi "hayal etmeye" çabalayarak doldurmaya girişir. Amacı, Flaubert'in yaşamını yazmaktan çok, bu yaşamın hangi karmaşık diyalektik devinimleri içerdiğini, Flaubert'in niçin yaşadığı gibi bir hayat yaşamayı seçtiğini ya da daha doğrusu, onun bu seçişini belirleyen içsel ve dışsal dinamiklerin birliğini ortaya çıkarmaktır. Kullandığı yöntemin, spiral bir yöntem olduğunu, Marksçılığın Tarih'i ve toplumsal etkenleri ön plana çıkaran yaklaşımıyla varoluşsal ruhçözümlemenin katkılarını birbirine eklemlemeye çalıştığı söyler. Romancı Flaubert'i kavrayabilme yolunda

kendine sorduğu temel soru şudur: XIX. yüzyıl Fransa'sının Louis-Philippe ve III. Napoléon dönemlerinde ilerlemeci pozitivist değerlerin egemenliğiyle yüz yüze kalarak içinde bulunduğu küçük burjuva sınıfından nefret eder hale gelmiş Gustave Flaubert ne olmuş da, ne gibi ailevi ve kişisel dönüşümler yaşamış da sonunda bugün bildiğimiz Flaubert olmuştur? Acaba onu, babası ya da ağabeyi gibi bir hekim olmak ya da bir süre öğrenimi gördüğü hukukçulukta karar kılmak yerine, çileli bir sanatçılığın hayal dünyasını seçmeye iten "temel tasarı" nedir? Sartre, L'Idiot de la Famille'de, belli bir tarihsel dönemle –İkinci İmparatorluk dönemi– bu dönemi yaşayan belli bir özne –Gustave Flaubert– arasındaki "iç kavrayış" ilişkilerini ortaya çıkararak dolaylı olarak Tarih'in kendisini mercek altına almaktadır. Bu bakımdan çalışma, aynı zamanda bir tarih felsefesidir. Sartre kitabında, bir çağın kendine özgü ruhu olarak nitelediği Hegel'ci "nesnel tin" kavramını özellikle vurgular ve bunun yanı sıra, "kişileştirme" (personalisation) adını verdiği bir başka kavramı da gündeme getirir. Kişileştirme, bütünleyici bir tasarının bağrında, bireyin yaptığı ve yapmayı sürdürdüğü şeyin hem aşılması hem de korunmasıdır. Böylelikle, Sartre'a göre, XIX. yüzyıl ortası Fransız toplumunun "nesnel tin"i denebilecek şey, aslında Flaubert'in, çok çeşitli güdülerle seçmeye yöneldiği "Nevrotik Sanat"tır (l'art-nevrose). Bu sanat başarısızlık, yalnızlık, insanlardan kaçma, nihilizm gibi psikolojik durumları ön plana çıkarır. Flaubert'in estetik seçimleri de aynen böyle bir yön izlemiştir. Sözgelimi, Flaubert'in babasının yaşadığı Louis-Philippe dönemi insanlara daha çok pozitivist ve ilerlemeci bir yaradılış vermişken, Flaubert'in 1852'de iktidara gelen III. Napoléon'un kimliğinde bir çeşit "gerçekdışı"yı görüp kendi kimliğini buna göre seçmiş olması, onun "temel tasarı"sını anlamak açısından çok önemlidir. Sartre'a göre, Flaubert'in sanatçılık anlayışı, hayal gücünü gerçek kılarak gerçeği bir çeşit "değerden düşürme" tasarısına dayanmaktadır. Bir başka deyişle, bu noktada, edebiyat tarihi kitaplarında, "Gerçekçiliğin Babası: Flaubert" diye sunulan klişe yargının yüz seksen derece karşısında durmaktayızdır. Sartre'a bakılırsa, Flaubert'in İkinci İmparatorluk dönemindeki popülerliğinin ana nedeni de budur. Madam Bovary romanının uyandırdığı skandal, bu toplumsal gelişimin bir ürünüdür. Yani, bir "gerçekdışı" bir başka düzlemdeki "gerçekdışı"ya karşılık gelmektedir. Sartre, Flaubert'i anlama çabası içinde, Yöntem Araştırmaları [Questions de méthode]6 başlıklı çalışmasında temellerini attığı ve "ileriye gidişli-geri dönüşlü" yöntem adını verdiği bu spiral

yöntemle Flaubert'e bakış perspektiflerini çoğalttığı, onu hep devingen bir kavrayışla görmeye çalıştığı düşüncesindedir.

Şimdi, Flaubert'in, dostu Ernest Feydeau'ya yazdığı mektuptaki sözlerini bir kez daha anımsayalım: "Bir dostunuzun yaşamöyküsünü yazarken, bunu onun intikamını alıyormuşçasına yapmalısınız." Şu var ki, Sartre'ın bir insan olarak Flaubert'le ilgili olarak söylediklerini ölçüt alırsak, bu sözde inanılmaz bir ironi yatıyor. Sartre, Madam Bovary romanına hayran bir yazardı, onu yere göğe koyamıyordu ama, insan olarak Flaubert'i sevmiyordu; söyleşilerinde onu antipatik ve gülünç bulduğunu defalarca söylemişti. Galiba, 1848 Devrimi'ne uzak durmasını da içine bir türlü sindirememişti. Bir başka deyişle, ideolojik düzlemde, onunla bir alıp veremediği vardı. Peki o zaman, bir biyografi yazarının kendisine konu olarak seçtiği kişiyi anlama çabasında son derece temel bir önemi olan "duygudaşlık" (empathie) kavramını bu söylenenlerle nasıl bağdaştıracağız? Sartre'a bunca sayfayı yazdırmış olması gereken, Flaubert için hissetmiş olması gereken elzem "duygudaşlık" için ne diyeceğiz? Yoksa, Sartre, Flaubert'in mektubunda belirttiği gibi, gizli bir intikamın ardına mı düşmüştü?

İçinde Okur Kalınan Kitabevleri

İlk ağızda şunu söylemek gerekir ki, “iyi” diye nitelenen bir kitabevinin iyi bir arkadaş, iyi bir sevgili ya da iyi bir yazar gibi bir şey olmadığını belirtmekte yarar var. Daha soyut ve daha öznel kavramlar olan berikileri tanımlaması görece olarak güçken, bir kitabevi sonuçta insan eliyle düzenlenmiş ve donatılmış, adına kitap denilen fiziksel varlıklardan oluşan, gün boyunca birçok kişinin girip çıktığı ama özelllikle meraklıları için ayrıcalıklı bir mekândır. Belki de daha sakınımlı bir tanım içinde denebilir ki, kitabevinin iyisi kendini daha çok olduğu şeylerle değil de, olmadıklarıyla ortaya koyar gibidir. İdeal bir kitabevinin tanımı gözümüze ilk bakışta çok yalın görünür: “Aradığımız en çok sayıda ve en çok çeşitte kitabı, uygun satın alma koşullarında, en hızlı şekilde elde etmeyi umduğumuz bir yer.” Ne var ki bu çok genel, bu yüzden de pek aydınlatıcı olmayan, hatta bilgi de vermeyen totolojik bir ifadedir. Bir kitabevi fiziksel donanım bakımından olumlu denebilecek bütün özellikleri taşısa bile, atmosferinden yayılan olumsuz bir faktör, sözgelimi müşterileri fazlasıyla sorgulayıcı bakışlarla süzen bir tezgâhtar ya da sürekli somurtan, aradıklarınızla pek ilgilenmeyen bir dükkân sahibi, kısacası söz konusu kitabevine genelde egemen olan atmosfer, bu mekânın sık uğranılan bir yer olmasını engeller.

İyi bir kitabevi kitap sayısı ve çeşitliliği kadar –ya da belki de daha çok– kitaplarını sınıflandırma tarzıyla gradosunu belli eder. Tematik bir sınıflandırmaya gitmek ya da sınıflandırmada doğrudan yayınevlerini temel almak, sonuçta, o yayınevi çalışanlarının bileceği bir iştir. Ama, sözgelimi, bir kitabevi, aynı yazarın farklı yayınevlerinden çıkmış, yani sonuçta dağılmış olan kitaplarını bir arada gözler önüne serebilme lüksünü de sunabiliyorsa, ya da arayıp da bir türlü bulamadığınız bir kitabın ardında sizinle birlikte bir sürek avı başlatmaktan gocunmayan bir dükkân sahibi varsa, o kişi bence, omzuna kültürel bir yıldız daha takılmasını fazlasıyla hak eder ve dolayısıyla, benim o kitabevine ayağım iyice alışır.

Şunu rahatlıkla söyleyebilirim ki, benim için ideal kitabevi, kendimi mutlak biçimde satın almak zorunda hissetmediğim, hatta ayaküstü okumaya daldığım kitabı bende daha dakikalarca okuyabileceğim duygusunu ve sanısını uyandıran dükkân sahipleriyle yan yana

bulunduğum, daha çok kütüphaneye benzeyen bir yerdir. Aslında paradoksal bir şekilde kütüphaneleri pek sevmesem de, kitabevlerinin böyle bir özelliğe sahip olmasını isterim; hiç kuşkusuz, satın alma öncesi kültürel malın niteliğini şöyle bir tartıp, orasını burasını yoklayarak, sergilenen kitapların yeni bir şeyler sunup sunmadığının, ya da içerik olarak ham olup olmadığının, sadece cilalı bir yüzeyi barındırıp barındırmadığının, yahut fazla naftalinli, uçuk, okumasam da olur türünden bir şey olup olmadığının bir ön tanısını koyabilmek için.

Bir kitabevinin ekonomik koşullar sonucu gitgide kırtasiyeci dükkânına dönüşmesi enikonu sinirime dokunan bir şeydir ve böyle bir dükkânın raflarında kalan kitapları, kimsenin almayacağı, almak istemeyeceği öksüz çocuklara benzetirim. Buna karşılık, bir sahafın raflarında karşılaştığım eski kitaplar, bende hiç de bir düşkünler evi atmosferini çağrıştırmaz; tersine, bütün eskilikleri ve bir zamanlar başkalarına ait olmuşluklarıyla, pek ince eleyip sık dokumadan, adeta sevecenlikle, onları kendi uhdeme katmaya çabalarım. Kitabevlerinin özel bir hali olan sahaflar, kitapların arkeologlarıdır ve dolaylı olarak geçmişle aramızda bir göbekbağı oluştururlar. Bizler de, okurlar olarak, raflar arasındaki bu kazıya sürekli katılırız. Ayrıca, kitabevlerinde artık pek rastlayamadığımız sohbetlerle de orada karşılaşırız. Tıpkı bir tiyatro piyesinde rol alıp her günkü repliğini söylüyormuş gibi, her gün aynı sahafa gelip hep aynı lafları söyleyip duran insanlar tanımışımdır. Öyle ki, gözlerimiz raflardaki kitaplarda dolaşırken, kulaklarımız komediler dinler. Yan yana dizilmiş bu kitapların oluşturduğu dekor önünde, kimi okurların merakla beklediği, özel birtakım fıkra ya da anekdot türlerinde uzmanlaşmış ilginç kişiler de zaman zaman boy gösterir. Nekrelikten ya da cerbezeli konuşmaktan nasibini almış bu kişilerin kitaplarla aralarının fena olmadığını, ama bazen de sanki hayatlarında pek de fazla kitap okumamış gibi göründüklerine tanıklık ederiz. Aslı aranırsa, sahaf denilen kitabevleri; bibliyofillerden bibliyomanlara, koleksiyonerlerden ılımlı kitap meraklılarına kadar çok geniş bir müşteri çeşitliliğinin ortak buluşma yeridir.

Başa dönersek: Kitabevinin genişliği ve yerleşim düzeni, yerli-yabancı yeni yayınları getirme ve sergileme politikası, bilgisayar kayıtlarından kitapların izini sürme olanakları, belli kitaplarda ya da dönemlerde indirim yapılıp yapılmadığı, raflarının ahşap olup olmadığı, hatta kitapların üzerinde tembel tembel gerinen birkaç güzel kedinin bulunup bulunmadığı elbette önemlidir ama, yukarıda belirttiğim gibi, benim için bir kitabevi

daha çok ve özellikle, kendimi özgürce ayaküstü okumalara kaptırabildiğim bir yerdir.

Evet, hep söyleyegeldiğim gibi, bence kitabevinin hası, ev gibi olan ve içinde okur kalınan bir yerdir.

Kundera ve Deneysel Roman

Milan Kundera'nın Avrupa romanıyla hesaplaşma öyküsü, bu romanın dolambaçlı tarihine ilişkin ilginç bir düşünsel kopuşu da ortaya koyar. Bu düşünsel kopuşun kökenindeyse Kundera'nın içinden çıktığı Orta Avrupa'nın siyasal ve kültürel ortamının bulunduğu, bu "totaliter" ortamın onun estetik yenilikçiliğinde belirleyici bir rol oynadığı, neredeyse tartışma götürmez gibidir. Kundera, 1986 yılında, Fransızca olarak kaleme aldığı deneme kitabı Roman Sanatı başlıklı çalışmasında şu saptamayı yaparak, estetik anlayışının özünü açık seçik olarak ortaya koymuştur: "Totaliter gerçek göreceliği, kuşkuyu, sorgulamayı tanımaz ve bundan dolayı da benim romanın ruhu diyeceğim şeyle hiçbir zaman uzlaşamaz."

Kundera'ya göre romanın özü bambaşka bir yerdedir. Roman, önceden bildiğimiz şeylerin dolaylı bir anlatımı ya da kesinliklerin ifadesi değildir. Tam tersine, roman, kendi deyişiyle, "belirsizliklerin bilgeliğidir". Roman, tek bir gerçeğin değil, göreceliklerin ve çokanlamlılıkların sürprizlerle dolu yolunda ilerler. Kundera, romanı gerçekliğin yansıtılması olarak gören ya da kökenini "mimetik" bir bakış açısından alan her türlü görüşün yüz seksen derece karşısındadır. Çünkü romanın konusu "gerçeklik" değil, "varoluş"un ta kendisidir. Nitekim, Kundera roman tanımını aynen şöyle yapar: "Roman, yazarın deneysel egolar aracılığıyla varoluşa ilişkin birtakım temaları sonuna değin incelediği büyük düzyazı biçimidir."

Kendini Cervantes'in kültürel mirasçısı saymasıyla Kundera, modern Avrupa romanının tekvin noktasına, insanın varoluşsal olabilirliklerinin sorgulandığı ilk yapıt olarak gördüğü Don Quijote'yi (1605) oturtur. Hayallerin tümüyle gerçekliğin yerini aldığı bu yapıt, ona göre roman türünün en sahih öncüsüdür. Mancha'lı asilzadenin ham hayalleri, tam da roman türünün temel malzemesidir, çünkü bizlere insani bir olabilirliği göstermektedir. Don Quijote romanını "puslu bir idealizmin akılcı eleştirisi" ya da tam tersine, "idealizmin yüceltilmesi" olarak gören her iki görüşün de yanlış olduğunu söylemektedir, çünkü bu görüşler doğrudan doğruya ahlakçı bir önyargıdan yola çıkmaktadırlar. Bu pikaresk roman, tek bir gerçeğin aranılışı değil, hayal kâşifi olarak gördüğü romancının görecelikler ve çokanlamlılar dünyasını keşfinin öyküsüdür.

Romancılık anlayışının en anlamlı prototiplerini XVIII. yüzyılda bulan Kundera, bu yüzyıldan özellikle iki romanı ön plana çıkarır. Bunların birincisi, yazarı Diderot'nun, ölümünden sonra, 1796'da yayımlanan Jacques le Fataliste et son maître [Kaderci Jacques ve Efendisi] başlıklı romandır. Diyalog biçiminde kaleme alınmış bu roman, daldan dala atlayan hikâyelerden, söyleşilerden, konudışı sapmalardan oluşur ve Kundera'nın tam da "varoluşun şiiri" diye nitelediği şeye anlamlı bir örnek oluşturur. Sanat yapıtları gibi belli bir biçime sahip olmayan yaşamlarımız rastlantının egemenliği altındadır, o halde onlar da kâğıt üzerinde ne diye dağınık bir biçimde yeniden yaratılmış olmasın, diye us yürütür. Kundera'nın aynı yüzyıldan kendi edebiyat ülküsünün bir başka örneği olarak gördüğü yapıtsa, Laurence Sterne'in Tristram Shandy (1759) başlıklı romanıdır. Tıpkı Kaderci Jacques ve Efendisi'nde olduğu gibi, olay örgüsünün sık sık kesintiye uğradığı ve kronolojik düzenin tersyüz edildiği bu romanda da Kundera, söz konusu konudışı sapmaları "varoluşun şiiri" olarak görür ve edebiyatın "oyun" yanını, bir başka deyişle "varoluşsal hafifliğe prim veren" yanını önemseyen bu yazarları baş tacı eder.

Kundera'ya göre, bir romanı roman yapan şey olay örgüsü birliğinden çok tema birliğidir. Roman, temaları işlemeyi bir yana bırakıp da yalnızca öykü anlatmakla yetindiğinde yavanlaşır ve gerçek özünü yitirir. Kundera, öykünün kesintiye uğratılıp, temanın tek başına işlenebileceğini de söyler ve ortaya çıkan şeyi "arasöz" olarak niteler. Onun roman sanatına söz konusu bu yaklaşımında, kendine örnek aldığı kimi XVIII. yüzyıl romancılarının esini açıkça görülüyor. Romancılığının yanı sıra bir müzik adamı da olan Kundera'nın müzik formasyonunun, yazarlığı üzerinde belli bir etki yaratmış olduğunu, yapıtlarına müzikal bir form verme isteğinden anlıyoruz. Üzerine bir kitap da yazmış olduğu ünlü Çek besteci Leos Janacek'in yapıtlarında ideal biçimini gördüğü "çokseslilik" kavramını, yazın alanında gerçekleştirmeye çalıştığını söylemek mümkün. Birbirine koşut olarak geliştirilen temalar ve olay örgüsü dokusu içine yerleştirilen motifler.

Kundera'ya göre roman, daha önce belirttiğimiz gibi, her şeyden önce, düşlemsel kişiler aracılığıyla görülen insan varoluşu üzerine gerçekleştirilen derin bir düşünümdür. Ne var ki, bundan, romanın ham düşüncelerin sergilendiği ya da birbirine karşı çıkarıldığı bir çatışma alanı olduğu sonucuna varmak kadar yanlış bir şey olamaz. Kundera, bu anlamda, "düşünce romanı" yazarı nitelemesini asla kabul etmez. Ancak, romanın

yapısı içinde, söz konusu düşüncelerin bir öz değişikliğine uğradığını da vurgular. Sözgelimi, Dostoyevski'nin romanlarında en dogmatik görünümlü düşüncelerin bile romanın tektonik yapısı içinde varsayımsal bir özelliğe büründüğünü söyler. Böylelikle de, romana özgü bir deneme tarzı; deneysel, sorgulayıcı, kışkırtıcı, ironik, oyunsal bir roman dili oluşur.

Milan Kundera'nın yapıtlarında, tema birliğinin yanı sıra, "motif" kavramı da ağırlıklı bir yere sahip. Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanı; ağırlık/hafiflik, ruh/beden, kitsch, pislik, acıma, baş dönmesi, güçlülük/zayıflık vb gibi temalardan oluşur. Motif, temanın ya da öykünün, roman içinde her zaman başka bir bağlamda birkaç kez geçen bir ögesidir. Beri yandan, gene aynı romanda sık sık yinelenen "Beethoven'ın kuarteti" ya da Alman dilindeki "Einmal ist keinmal" atasözü ise, leitmotif kavramına verilebilecek örnekler arasında yer alır.

Roman sanatının gelişimi, Kundera açısından ilginç ve tuhaf diye nitelebilecek bir yönelim gösterir. Öyle ki, XVII. yüzyılın ta başında yarım akıllı bir asilzadenin yel değirmenlerine saldırmasıyla başlayan bu serüven XX. yüzyılın başlarında, Şato denilen resmi bir binanın etrafından dönüp duran sıradan bir kadastro memurunun ya da böceğe dönüşen bir satış elemanının karabasansı yaşantısıyla son bulur. Kundera, hayal gücünün aşırı serbestliğiyle yola çıkıp gerçeklerin egemenliğinin doruk noktasına vardığı ve hayallerin tümüyle tükendiği bu süreci tuhaf olarak nitelemekte haksız sayılmaz. Çünkü, bilindiği gibi edebiyat, Kundera'nın deyişiyle Balzac'la birlikte Tarih denilen trene binmiş ve binmesiyle de, ciddiliğin çıkmaz yollarına girmiştir.

Kundera, Tarih olgusunun romandaki kullanım biçimleri üzerinde ısrarla durmuştur. Ona göre, şu iki şeyi birbirine karıştırmamak gerekir: Bir yanda, insani varoluşun tarihsel boyutunu inceleyen bir roman vardır; öte yandaysa, bir tarihsel durumun betimlenmesi olarak, yani belli bir tarihsel dönemde bir toplumun betimlenmesi, "romanlaştırılmış tarih yazımı" olarak roman vardır. Kundera, Fransız Devrimi, I. Dünya Savaşı vb belli tarihsel olaylar üzerine kaleme alınmış bu tür romanlarda Tarih'in kullanılma tarzına karşı çıkmış ve bu tutumun, roman dışı kalması gereken bilgilerin roman diliyle vülgarize edilmesi olduğunu söylemiştir. Oysa, tarihsel durumlar, maksimum bir ekonomiyle kullanılmalı ve roman kişilerinin varoluşsal durumları için sadece "açınlayıcı" bir işleve sahip olmalıdır. Bu yaklaşımı örneklemek için kendi romanlarından kimi epizotları da aktarmıştır Kundera: Sözgelimi, Veda Oyunu adlı romanında, 1968 Rus

işgalinden sonra meydana gelen "köpeklerin katli" gibi son derece anekdotik bir olayı o dönemin tarihsel ve politik atmosferine yapılan anlamlı bir gönderme olarak kullandığını belirtmiştir. Kundera'ya göre, tarihsel koşullar bir roman kişisi için yalnızca yeni bir varoluşsal durumu yaratmakla kalmamalı, Tarih'in kendisi de varoluşsal bir durum olarak anlaşılmalı ve analiz edilmelidir. Bu bağlamda da kendi romanından örnekler verir: Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği romanında Çek politika adamı Dubçek'in televizyondaki konuşmasını güçbela yapmış olduğu sahne, varoluşun genel bir kategorisi olarak ondaki zayıflığı göstermektedir. Keza Gülüşün ve Unutuşun Kitabı'nda, "Prag Baharı" olgusu, siyasal-toplumsal-tarihsel boyutuyla değil, doğrudan doğruya varoluşun temel bir durumu olarak verilmeye çalışılmaktadır. Bu anlamda, Kundera'nın romanlarını okuyabilmemiz için Çekoslovakya'nın tarihini özel olarak bilmemizin niçin gerekmediğini anlayabiliriz. Çünkü, Tarih, ancak belli bir varoluşsal durum içinde Tarih'tir.

Milan Kundera, modern çağın başlatıcısının yalnızca Descartes olduğunu düşünmenin yanlışlığını vurgular. Descartes'ın o ünlü "doğanın hâkimi ve efendisi olan insan" formülü, artık öyle pek de geçer akçe bir formül değildir. Akıldışı etmenlerin pençesinde olan insan doğanın gezegenden yavaş yavaş uzaklaşmasına yol açmakta, bir başka deyişle kendi kuyusunu kazmaktadır. Zaten, Kundera'nın "varolmanın dayanılmaz hafifliği" deyimiyle tamı tamına anlatmak istediği de budur: Gezegenimiz boşlukta hiçbir hâkim, hiçbir efendi olmadan ilerleyip durmaktadır. Roman aracılığıyla, bu hafifliğin koşullarını keşfetmek söz konusu durumu kavramış olan romancılara düşer.

Roman, kuramsal ruhtan değil, mizah ruhundan doğmuştur ve Kundera'ya göre, Avrupa'nın en büyük başarısızlıklarından biri de, en çok Avrupa'ya özgü olan bu sanatı, yani roman sanatını anlayamamış olmasıdır. Esin kaynağını Tanrı'nın gülüşünden aldığını söylediği bu sanat, özü gereği, ideolojik kesinliklere bağımlı olamaz, tersine bu kesinliklerle çelişir. Hiç kuşku yok ki, Kundera'nın, Doğu Avrupalı bir yazar olarak görülmek istemeyeşinin en haklı gerekçesi, onun Kafka, Musil ve Broch gibi Orta Avrupa kültürünün büyük ve öncü yazarlarına sahip çıkmasıdır.

Kundera'ya yöneltilmiş köktenci eleştirilerin başında, onun her türlü insani değeri göreceleştirmesi; umut, iyimserlik, gelecek gibi kavramları yapıtlarından dışlamış olması gelmektedir. Ne var ki biraz derin düşünüldüğünde, salt bu dışlama eyleminin kendisinin bile bu yapıtların

varlık nedenini oluşturduğu söylenebilir. Çünkü, hep vurguladığım gibi, “insani olguların göreceliği ve çokanlamlılığı üzerine temellenmiş dünyanın modeli olarak roman, totaliter bir evren anlayışıyla bağdaşmaz bir şeydir”. Milan Kundera’ya, romanın zamanımızın ruhuyla barış içinde yaşayamadığını, onun kendi tarihinin dışına çıkmış olduğunu söyleten şey de, hiç kuşkusuz bu gerçektir. Roman yazmanın salt umuttan çok daha yüksek bir değeri ifade ettiğini düşünen Kundera, zamanın ruhuyla barışık olmayan romanın, roman türü olarak, ancak dünyamızın bugünkü ilerlemesine karşı bir ilerleme kaydedebileceğini ve gelecek önünde duyduğu karamsarlık karşısında da yalnızca tek bir değeri benimseyebileceğini söylemektedir: Bu değer Cervantes’in yadsınmış olan mirasından başka bir şey değildir.

Anlatı Sanatının Olmazsa Olmazı: İmge

İster bir romana isterse bir destana ait olsun tüm anlatı türlerinin doğal harcını oluşturan “imge”, farklı yorumlara açık karmaşık yapısı ve anlatı sanatı açısından taşıdığı gizilgüçlerden dolayı, filozofların ve yazınbilimcilerin gözünde öteden beri özel olarak incelenmeye değer başlı başına bir sorunsal oluşturmuş gibidir. Bu bağlamda belki de tartışılmayacak tek nokta, anlatıya dayalı tüm sanatların, belli bir imgeden ya da imgeler bütününden yola çıkıyor oluşlarıdır. Tüm anlatı sanatları aynı oranda imge içermese de, imgelerden alabildiğine arınmış en soyut sanat bile, örtük bir imge ağını yedeğinde taşır, ya da dolaylı bir imge potansiyeline göndermede bulunur.

Hiç kuşku yok ki her yazarın kendine özgü bir imge dünyası vardır ve söz konusu bu ayrı dünyaların bileşiminde, yazarların dünya görüşlerine ve estetik anlayışlarına göre değişiklik gösteren farklı ögeler ağır basabilir. Sözgelimi kimi yazarlarda, felsefi düşüncelerle zenginleşmiş, mitik ögeler ağır basarken (Michel Tournier), kimi yazarlarda, süssüz, hatta imge açısından zaman zaman kuru ya da tekdüze denebilecek, alegorik bir dil ön plandadır (Kafka). Ya da Breton’un Nadja’sını okumaya girişmiş okur kendini, okuduğu her satırın ardından imgeleminin biraz daha zorlanmasına hazırlarken, Thomas Bernard’ın “yinelemeler”e dayanan üslubunda, hep aynı imgeyi deneyimlediği, yerinde saydığı duygusuna kaptırabilir. Bir başka deyişle, her yazar, öyle ya da böyle, anlatmak istedikleriyle tutarlılık gösterecek ya da en azından çelişmeyecek bir imgeler bütünü kurmaya çaba harcar.

Bu noktada, farklı örneklere geçmeden, imge kavramının felsefi arka planına bakmakta yarar var:

Anlatı sanatları, istisnaları dışta tutarsak, geniş anlamda kurmacaya dayanmaları nedeniyle, “gerçeği” değil de, “gerçekdışı” olanı hedefler. Bir başka deyişle, öykü, roman gibi anlatı sanatlarının malzemesi hiçbir zaman, ham varolan değil, estetik süzgeçten geçirilerek zihinde yeniden kurulan bir varolandır. İşte “imge” kavramı, bu oluşumun taşıyıcı ögesidir ve genel anlamda tüm sanatlar “imgeleştirici bir bilinç”in ürünüdürler.

İmge kavramı konusunda bir hayli kafa yormuş olan Sartre, 1940’ta yayımlanan ve altbaşlığı “İmgelemin Fenomenolojik Ruhbilimi” olan

L'Imaginaire'de, imgeleştirici bilincin hem felsefi arka planını, hem de sanat açısından uzantılarını, oldukça özgün bir bakış açısıyla ortaya koymuştur. Sartre'a göre imge bir durum, katı ve donuk bir kalıntı değil, bir bilinçtir; daha doğrusu, bilincin nesnesiyle kurduğu bir ilişki biçimidir. İmgenin bilincin içinde ve imgenin nesnesinin de imgenin içinde olduğunu düşünmek bir yanılgıdır. Sartre bu yanılsamanın kökeninin uzam içinde ve uzam terimleriyle düşünme alışkanlığında aranması gerektiğini vurgular. Ayrıca şu önemli ayrımı da yapar: Algısal bilinç bir edilgenlik olarak ortaya çıkarken, "imgeleştirici" bilinç üreten ve nesnesini imge olarak koruyan bir kendiliğindenlik olarak belirir. Ona göre geçmişin ruhbilimcileri imgeyi daha az canlı, daha az açık bir algı türü olarak vermişlerdir ki bu doğru değildir. Sartre, kitabının 285. sayfasında imgenin bu doğrultuda fenomenolojik bir betimini yapıyor: "Özet olarak diyebiliriz ki, imgeleştirici tutum psişik yaşamın özel bir işlevini temsil eder. Basit sözcükler, sözsel düşünceler ya da saf düşünceler yerine şöyle ya da böyle bir imge ortaya çıkıyorsa, bu hiçbir zaman nedensiz bir çağrışımın sonucu değildir: Her zaman için bir anlamı ve bir yararlılığı olan bütünsel ve sui generis bir tutum söz konusudur. Bir imgenin düşünceye zarar verebileceğini ya da onu frenleyebileceğini söylemek saçma olur, ya da bundan düşüncenin kendi kendine zarar verdiğini, kendini dolambaçlı, kıvrımlı yollarda kaybettiğini anlamak gerekir; aslında imgeyle düşünce arasında karşıtlık değil sadece soyla cins arasındaki ilişki türünden bir içerme ilişkisi vardır. Düşünce sezgisel olmak istediğinde, savlarını bir nesnenin görünüşü üzerine temellendirmek istediğinde, imgeleştirici bir form kazanır. Bu durumda nesneyi görmek, ya da onu daha iyi sahiplenmek için nesneyi önüne çıkarmaya girişir. Ne var ki her türlü düşüncenin batağa saplanma riskini taşıdığı bu girişim bir başarısızlıktır: Nesneler gerçekdışılık karakterinden etkilenirler. Bundan da imge karşısındaki tutumumuzun şeyler karşısındaki tutumumuzdan farklı olacağı sonucu çıkar."

Sartre'ın ünlü romanı Bulantı'daki bir sahne de, bilincin imgeleştirici işlevine ilişkin olarak anlamlı bir örnek oluşturur. Romanın kahramanı Antoine Roquentin, belediye parkında yaşadığı olağandışı iç deneyimde, insan bilincinin tam karşı kutbunda yer aldığı varsayılan "kendinde-varlık" kategorisini, toprağın dibine kök salmış ve varlığı olumsal, yani olmasa da olabilecek bir kestane ağacı formu içinde tasarımlamaya girişir. Aslında "kendinde-varlık" hiçbir ampirik özellik taşıyamayacağından, yani bu onun

özyapısına tamamen aykırı olduğundan, boşuna ve saçma bir girişimdir bu. Ne var ki Sartre, bu imgeyi, salt kahramanın ruhsallığını daha iyi yansıtabilmek amacıyla bir çeşit metafor olarak kullanır; kestane ağacı elbette ki sadece kestane ağacıdır, bunun ötesinde hiçbir şey değildir. Hiçbir imge içermemesi gereken bir varoluş kipi, somut bir varlığın donuk ve dağınık, kontur çizgileri belirsiz halinde verilir. Yani Sartre metaforun özüne uygun düşebilecek bir imgeyi seçer. Burada önemli olan, sanatsal açıdan, varoluşun fazladan, nedensiz, olumsal bir şey olduğuna ilişkin bir imge yaratabilmektir. Söz konusu sahnede, Antoine Roquentin kendini neredeyse o ağacın bir uzantısı gibi görmeye başlayıp varoluşsal bir bulantıya kapılır. Romanın bu sahneyle koşutluk taşıyan diğer epizotları da, benzer imgelerin katkıda bulunduğu anlamsal bütünlüğü daha belirgin bir şekilde ortaya koyar.

Beri yandan, kimi edebiyat yapıtlarının esin kaynaklarını olağanüstü bir itici güç taşıyan, anlık, nedensiz imgelerin oluşturduğu da görülmüştür. Sözgelimi İngiliz yazar John Fowles, bilimkurgusal boyutları da olan Yaratık adlı romanının oluşumunu, kitabının önsözünde şöyle dile getirmiştir: “Kitabı kaleme alışımdan birkaç yıl önce, yüzleri olmayan ve görünüşte belli bir gerekçeleri de bulunmayan küçük bir seyyah topluluğu, zihnimden öylesine geçip bir olaya doğru yöneldiler. Besbelli ki geçmiş bir zaman söz konusuydu, çünkü atlara binmişlerdi ve ıssız bir manzaranın içindeydiler; ancak bu son derece ham imgenin ötesinde, hiçbir şey yoktu. Bu imgenin nereden geldiğini de, bilinçaltımdan niye böyle inatla sürekli yükseldiğini de bilmiyorum. Atlılar belli bir yere doğru asla ilerlemediler. Bir sinema projektörüne takılmış bir film sekansı gibi, ya da kaybolup gitmiş bir mitten artakalan son bir şiir dizesi gibi, gök çizgisi boyunca atlarını sürüp durdular sadece.”

John Fowles’ın açıklamasındaki anahtar sözcük, hiç kuşkusuz “ham imge” nitelemesi; çünkü gelişip serpilerek 500 sayfayı aşkın devasa bir kitaba dönüşecek olan bu imgenin sanatsal evrimi bile açıklanmaya son derece muhtaç bir olgu olarak ortaya çıkıyor. Fowles, daha sonraları eline geçen suluboya bir kadın portresinin söz konusu atlılardan birine çehre kazandırmaya yaramış olduğundan dem vuruyor ama, XVIII. yüzyılda geçen, polisiye bir roman gibi kurgulanmış ve aslında bir üst-kurmaca (meta-fiction) olan romanının kökeninde yatan nedensizliği bir şekilde vurgulamaktan da geri kalmıyor. Zaten, romanın özgün dildeki başlığı olan A Maggot; öteki anlamları dışında –”kurtçuk” ve bir çeşit “dans”– aynı

zamanda gelip geçici bir duygulanım, heves anlamına da geliyor. Yani, bir anlamda, söz konusu atlılar imgesinin nedensizliği, romanın fantezilere açık, postmodern damarıyla çok iyi örtüşmekte.

Ve yine imge, kimi anlatı yapıtlarında doğrudan ve belirgin bir simge işlevi de yüklenebilir. Çeşitli vesilelerle adını anmaktan asla usanmadığım ve kült kitaplarımdan biri olan, Julian Barnes'ın Flaubert'in Papağanı'ndaki papağanlar –yani, anlatıcının ardında koştuğu otantik olanı ve olmayanı–, konuşma yetisine sahip bir hayvanın kimliğinde gerçeği arayış izleğinin en ilginç simgelerinden birini oluşturur. Aynı zamanda, her çeşit hayvanın boy gösterdiği bir çeşit imgeler resmi geçidi olarak da nitelenebilecek bu romanında Barnes, geçmişi ne kadar farklı şekillerde görebileceğimizi düşünmeye davet eder okuru. Geçmiş kimi zaman Mısır piramitlerinin tepesinde karşılanan bir gündoğumu, kimi zaman ise özdeşlik kurulan binbir türlü hayvandan biri olabilir.

Sözün kısası imge, sanat yapıtının kanıdır; eksikliği anemiye, fazlalılığı ya da tutarlı olmayanı ise eleştirel hacamatlarla sonuçlanabilecek kanamalara yol açar.

Rüyalar, Düşler, Düşlemler...

Rüyalar, düşler, gün düşleri, düşlemler, fantazyalar, karabasanlar...

İnsanlığın çağlar boyunca sürekli kaynayıp durmuş bilinçdışı kazanının temel yakıtını oluşturan bu çok bildik sözcükler, sadece gündelik yaşama ilişkin ruhsal belirtilerin, insani sıkıntıların, dertlerin, sevinçlerin ya da heyecanların ortaya çıktığı bir âlemin başat göstergeleri değil, bunun yanı sıra ve ötesinde, kültürel, sanatsal ve bilimsel atılımların esin kaynakları, dinlerin ve geleceğe ilişkin her türlü kehanetin vazgeçilmez neşet yeri, kısacası, insanlığın hep sorgulanmakla birlikte yanıtsız kalan karanlık, usdışı ve tekinsiz yüzünün değişmez ifadeleri olagelmiştir. İnsanoğlunun bilinç dışında, adına bilinçdışı ya da bilinçaltı denilen bir başka düzlemi daha vardır ki, işte rüyalar, düşler, düşlemler, gün düşleri bu düzlemin asli konuklarıdır. Bu düzlemin kendine özgü çalışma mantığını ortaya çıkarmak amacıyla tarih boyunca çeşitli açıklamalar, varsayımlar, kuramlar ortaya atılmıştır. Ne var ki bunların tümü de tam anlamıyla tatmin edici olmaktan uzaktır ve bu gerçeğin kendisi, hiç de şaşırtıcı değildir. Öyle ya, böylesine karmaşık bir düzlemi tek tür bir uslamlamanın dar sınırları içine hapsetmek, belki de akla, taşıyabileceğinden daha fazla bir yük yüklemek anlamına gelmektedir. Düş, özü gereği, aklın sınırlarından taşan bir olgudur. Söz konusu olan, daha çok, rüyaların, düşlerin kendilerdine özgü mantığını, işleme yordamlarını başka düşünce perspektiflerden yola çıkarak keşfetmektir.

Bu karmaşık ergime potasının ögelerinin ayrıntılı bir irdelemesine geçmeden önce, söz konusu sözcüklerin dar ve geniş anlamları üzerinde bazı etimolojik belirlemeler yapıp belli bir tanım çerçevesi içinde ilerlemenin yararlı olacağı kanısındayım.

Bizim gündelik dilde “rüya” ya da “düş” adını verdiğimiz olgu, uyku süreci sırasında beynimizin içinde olup biten ruhsal süreçlere karşılık gelir. Aslında “düş” sözcüğü, “rüya” sözcüğünün tanımından biraz taşar; nitekim dilimizdeki “gün düşü” ifadesi, uyanıkken zihnimizden geçen çeşitli hayallere, özlemlere, kısacası uyku sürecinin dışında kalan psişik olaylara gönderme yapar. Rüya sözcüğünün kökeninde, Arapçada “görme”, “vizyon” anlamlarına gelen “rüyet” vardır; “düş” sözcüğünün ise, “görmek”ten çok “düşünce” ile çok yakın bir bağlantısı olduğu kesin

gibidir, onda “düşünüm” (refleksiyon) edimi ön plandadır; bir başka deyişle, “rüya”, uyku sürecinin uyanıklığa oranla edilgin yapısını daha iyi dile getirir gibidir.

Rüyalarımızda gördüğümüz şeylerin tutarsız, kopuk kopuk, belli bir mantıksal bütünlükten yoksun görünen yapısı insanoğlunu öteden beri şaşırtmış, hatta içine derin bir korku ve sakınım duygusu salmaktan bile geri kalmamıştır. Sözgelimi, IV. yüzyılda yaşamış bir Hırıstiyan tanrıbilimcisi olan Aziz Augustinus, “Tanrı’ya şükürler olsun ki rüyalarımdan ben sorumlu değilim,” diyebilmiştir. Öte yandan, insanın görmüş olduğu rüyalar karşısındaki bu ikircikli tavrının, sözgelimi ilkel diyebileceğimiz birtakım halkların yaşantılarında tam karşıt yönde bir anlama büründüğü olmuştur. Antropolog Levy-Bruhl, Amerikan Kızılderilileri arasında yaptığı gözlemlere dayanarak, onlarda gerçek yaşamla düş yaşamının tümüyle iç içe geçmiş olduğunu ve düşlerde ortaya çıkan bir durumdan ötürü gerçek yaşamdaki birinin sorumlu tutulabildiğini belirtmiş ve şöyle bir olayı aktarmıştır: Bir Kızılderili rüyasında bir Hıristiyan misyonerin kendine ait olan kabakları çaldığını görmüş ve yargıç önüne çıkarak onu suçlama yoluna gitmiştir. Kendisine hırsızlık olayı sırasında söz konusu misyonerin oradan 200 mil ötede bulunduğu, bu işi onun yapmış olamayacağı söylendiğinde bile ısrarlı iddialarını sürdürmekten geri kalmamıştır. Levy-Bruhl’e göre, Kızılderililer insanda iki tür ruh bulunduğuna inanmaktadırlar; bu ruhlardan bir tanesi, insan bedeni öldüğünde ondan ayrılan ruh, ötekisiyse beden ölmüş olsa bile onu sürekli kollayan, onun bir çeşit koruyucu meleği olan, yani ölmeyen ruhtur. Anlaşıldığı kadarıyla ilkel halkların dünyayı kavrayışları daha holistik, daha bütüncül bir özellik taşımakta ve Batı düşüncesine damgasını vurmuş Kartezyen anlayıştan habersiz olan ilkel halklar düşsel olanı gerçeğin bir uzantısı olarak algılamakta hiçbir tutarsızlık görmemektedirler.

Beri yandan, tasavvuf anlayışına göre, tüm yaşam bir rüyadan başka bir şey değildir ve insanlar ancak ölünce rüyadan uyanırlar. Bir başka deyişle, ölüm, hakikatle yüz yüze gelmek, yaşam adı verilen düş dünyasından, görünüşteki dünyadan kopmak demektir. İslam anlayışında, rüyalarda hayırlı birtakım alametler aramak amacıyla “istihareye yatma” geleneği, ortaçağdan beri sık sık uygulanagelmiş bir gelenektir. Hazreti Muhammet’in peygamberlik sıfatını kazanması da, şafak vakti görüldüğü ileri sürülen bir rüyada gerçekleşmiştir. Keza, daha sonra görmüş olduğu rüyalar sayesinde rakipleriyle yaptığı çok sayıda savaşı kazanmış ve

böylelikle de vaaz ettiği dinin siyasal yolunu açmayı başarmıştır. Kuran'ın birçok suresinde (Zümer, Yusuf, Fetih, Saffat...) hakikate ulaşmanın, Allah'la temas etmenin bir aracısı olarak ortaya çıkar rüyalar. Özellikle Doğu dünyasında rüyaların geleceğe yönelik kehanetlerin ana kaynağı olduğu düşüncesi gerçekten de son derece yaygın bir inanıştır. Şimdiyle gelecek arasındaki köprü, uyanıklık hali içinde değil de, gündüz ya da gece uyurken, yahut bir vizyon (görü) olayı yaşanırken kurulmaktadır. Keza aynı anlayış, antikçağ edebiyatını da etkilemekten geri kalmamıştır. Troya'yı kuşatan Yunan ordusuna, rüyaların kılavuzluk edebileceğini söylemektedir Akilleus; çünkü rüyalar doğrudan Zeus'tan kaynaklanmaktadır. İstanbul şehrinin kuruluş mitinde bile bir rüya, I. Konstantinos'un annesi Helena'nın görmüş olduğu bir düş vardır. Eski zamanın neredeyse bütün büyük fatihleri seferlerine yanlarında düş yorumcularıyla çıkmışlardır. Rüyalar gaipten haber getirmeleriyle, şimdiki zamanın sınırları içinde yaşayanların asla başaramayacakları bir şeyi başarmakta, geleceğe doğru bir köprü uzatmaktadırlar.

Rüyaların ve düşsel olguların bilimsel bakışın merceği altına girmesi, hiç kuşku yok ki psikoloji biliminin felsefeden ayrılıp bağımsızlığını kazanması olgusuyla eşzamanlıdır. Rüyalar ta antikçağdan itibaren çeşitli bağlamlarda yorumlanmıştır. İmparator Hadrianus döneminde yaşamış olan Daldis'li Artemidorus'un, düşlerin yorumlanması üzerine özel bir kitap kaleme almış olduğu rivayet olunur. Ne var ki, geçen zaman içinde, daha çok boşinançlar bağlamında ele alınan ve akılcı bir yaklaşımla irdelenmesi göz ardı edilen bir konuya dönüşür rüyalar. Freud'un, rüyalar üzerine yaptığı 1916 tarihli ünlü konferansında belirttiği gibi, "rüyalar sadece bilimsel olmamanın hoşnutsuzluk yaratan yanını taşımakla kalmaz, aynı zamanda gizemciliğe doğru kişisel bir eğilim kuşkusunu da uyandırırlar". Bu bakımdan, XVIII. yüzyılda gerçekleşen Aydınlanma Çağı'nın, rüyaları bilimsel bir ilginin konusu yapması çabası çok sınırlıdır. Rüyaların ortaya çıkışında, fizyolojik, yani, dışsal etkenlere ağırlık veren kuram uzun süre en çok benimsenen kuram olmuştur. "Ağır Yemek" kuramı olarak bilinen bu popüler açıklama şekli, rüyaların kökenini sindirim sisteminde meydana gelen birtakım dışsal ya da fizyolojik süreçlerde görür. Sindirim süreci sonucu ortaya çıkan kan akışındaki değişiklikler beynimizde rüyalar, hatta karabasanlar oluşmasına yol açar. Sözgelimi, akşam yemeği sırasında fazla miktarda peynir yemenin karabasanlara yol açabileceği hep söylenegelmiş bir inanıştır. Öte yandan, rüyaları doğrudan doğruya birtakım içsel

uyarıcılara ya da ruhsal etkenlere bağlayan kuramlar da geliştirilmiştir ve bu kurama dayanaklık eden görüşlerin ta Aristoteles'e değin uzandığı ileri sürülmektedir.

Freud'un görüşlerine büyük ölçüde yol açmış olduğu ileri sürülen filozof Johann Friedrich Herbart (1776-1841), "doğuştan fikirler" kuramını reddeden bir psikoloji geliştirmiş ve "güç" olarak fikirler kavrayışıyla, rüyaların ortaya çıkışına ilişkin ilk akılcı yorumları ortaya koymuştur. Herbart'a göre, her türlü fikir bilinç alanına girebilmek için mücadele verir, giremeyenler bu alanın altına itilerek orada bir çeşit yeraltı bir faaliyet sürdürmeye başlarlar. İşte rüya dediğimiz psişik olayın imgeleri varlık nedenlerini söz konusu bu bilinçaltında kısıtlı kaldıkları yerde bulurlar, yeniden ortaya çıkabilmek için uyku anını beklerler.

Rüyaların insanın ruhsal yaşamında kendine özgü bir işlevi ve amacı olabileceğini "psikanaliz" adını verdiği sistematik bir açıklama çerçevesi içinde ilk ortaya atan ruhbilimci bilindiği gibi Sigmund Freud'dur (1856-1938). Freud, rüya sürecini, bastırılmış cinsel arzuların yorumlanmaya muhtaç birtakım simgesel formlar içinde dile geldiği bir alan olarak tasarımlanmıştır. Rüyalar, "arzuların gerçekleştirilmesi" ile ilgilidir ve çoğu çocukluk döneminde boy gösteren bu arzular salt "cinsel kökenlidir". Freud'a göre, bilinçli yaşamda baş edilemeyen birtakım cinsel duygular ya da özlemler bilinçdışına itilir ve bunlar rüyalarda görünüşte son derece masum simgeler biçiminde kılık değiştirmiş olarak ortaya çıkabilir. Rüyaların işlevi uyku sürecinde beyni rahatlatmak ve dışsal uyarıcıların beynin çalışmasını engellemesinin önüne geçmektir. Cinsel arzuları ifade eden simgeler, eril ya da dişil özellikler taşıyabilir. Sözgelimi, bıçak, baston, kule, kravat gibi nesneler, fallik görüntülerinden dolayı erkek cinsel organına; oda, kutu, mağara, ayakkabı ya da terlik gibi nesnelerse, aynı mantıkla, dişi cinsel organına gönderme yapan ruhsal simgelerdir. Ancak, esas olarak erkeksi bir anlama sahip olduğu halde duruma göre her iki anlamı da barındırabilen cinsel simgeler de vardır. Sözgelimi şapka böyle bir nesnedir. Bütün bu simgelerin yanı sıra Freud'un ruhçözümlemesinde "merdiven çıkmak" edimi, cinsel ilişkinin yerine geçen en başat simgedir. Freud insan beynini üç bölümden oluşan ruhsal bir bütünlük olarak tasarımladığı için –yani, süper ego, ego ve id– bilinçdışında cereyan eden rüya süreci, doğrudan doğruya içgüdüleri temsil eden "id"in alanına girer. Freud, bilinçdışı içinde herhangi bir "çatışma" olduğunu temelde kabul etmemekle, rüyaların sadece "arzuların gerçekleştirilmesi"yle ilgili

olduğunu savunmakla birlikte, zamanla bu katı anlayışını terk etmiş ve şiddetle muhalefet ettiği Jung'un görüşlerine yaklaşarak, doğrudan doğruya mazoşistik anlamda "cezalandırıcı rüyalar"ın da olabileceğini, yani, bilinç alanı içinde pekâlâ bir "çatışma"dan söz edilebileceğini teslim etmiştir. Bu anlayış çerçevesinde egonun, bu tür arzulara sahip olabildiği için kendini cezalandırma yoluna gidebileceğini ve bunun da ortaya birtakım sıkıntılı rüyalar, hatta karabasanlar biçimde çıkabileceğini dile getirmiştir. Keza Freud'a göre, "gün düşleri" adı verilen hayaller de, insanın özellikle hırs ve özlemleriyle bağlantılıdır. Anlaşıldığı kadarıyla, Freud ruhbiliminin aşırıcı determinist ve düalist yapısı, onu rüyaların yorumunda başlangıçta biraz fazla şematik ve mekanistik bir açıklama anlayışına götürmüş gibidir ve tilmizi Jung'dan kesin kopuşunun kökeninde de zamanla yumuşayan bu katı anlayışı görmek olasıdır.

Analitik psikoloji adı verilen disiplinin kurucusu olan İsviçreli ruhbilimci Carl-Gustav Jung (1875-1961), Freud gibi kimi duyguların bastırılarak bilinçdışı alana itildiğini kabul etmekle birlikte, bastırılan duyguları temsil eden simgelerin sadece cinsel arzuların gerçekleşmesiyle sınırlı kalamayacağını ileri sürmüştür. Ona göre "kişisel bilinçdışı" yanında bir de "kolektif bilinçdışı" diye bir şey daha vardır ve Jung'un "arketipler" adını verdiği insanlığın bu atalardan getirdiği kolektif imgeler, tarihöncesi dönemlerden başlayarak bireyin zihninde bir gizilgüç olarak varlıklarını hep sürdürmüşlerdir. Bu kolektif imgelerin tüm insanlığa özgü olan evrensel bir yanı vardır. Freud bilinçdışının içinde herhangi bir çatışma olabileceğini –en azından başlangıçta– kabul etmezken, Jung söz konusu kolektif bilinçdışının ahlaksal çatışmaların yer aldığı, insanlığın en karanlık, en bilinmez ve en doğurgan yeri olduğunu söyler. Ona göre tüm dinlerin, mitlerin, sanatın doğduğu yer bu kolektif bilinçdışının ta kendisidir. İnsanlığın uygarlığa kattığı şeylerin yanı sıra bütün yıkıcı güçleri de burada bulunur. Dolayısıyla bilinçdışı sadece bir arzu alanı olarak görülemez, rüyalarda ortaya çıkan aynı zamanda bir suçluluk bilincinin dışavurumu da olabilir. Jung, Freud gibi, rüyası çözümlenen kişinin bu rüyaya karşı bir "direnç" geliştirdiğini, ya da "karşı-transfer" denilen şeye başvurduğunu kabul etmez. Freud "kompleks" dediği şeyleri aradığını söylerken, Jung, Freud'un "kompleks" dediği bu şeylerle bilinçdışının ne yapmak istediğini sorgular. Yani, Jung'un bakış açısı, geçmişe yönelik bir nedensellik aramaktan çok, geleceğe yönelik bir tasarı olarak ortaya çıkmaktadır. Jung'un sözünü ettiği, insanlığa özgü bu "arketipler" çok çeşitlidir.

Sözgelimi bunların başlıcalarından biri, “kahraman” ya da “kurtarıcı” arketipidir. Birçok mitte, masalda ve dinlerin çoğunda karşımıza çıkan bu arketiptir. Keza “yaşlı bilge adam” arketipi, özellikle mitlerde (İlyada’daki Nestor) ve masallarda sık sık karşılaştığımız bir başka arketiptir. Dinlerde ortaya çıkan “kurban” fikri bir başka arketip örneğidir. Sonra, kişinin topluma gösterdiği yüz anlamına gelen “persona” arketipiyle, daha ilkel ve çocuksu yüzü anlamına gelen “gölge” arketipleri vardır. Erkek bireydeki dişi öge anlamına gelen “anima” arketipiyle dişilerdeki erkeksi ögeyi dile getiren “animus” arketipi bu kolektif bilinçaltının en temel imgeleridir. İşte Jung’a göre, rüyalarımızda ya da düşlemlerimizde ortaya çıkan bu kolektif imgeler, bizi biz yapan en temel ögelerdir. Sözgelimi, Freud’da, rüyalarda ortaya çıkan “yılan” imgesi doğrudan doğruya erkek cinsel organına gönderme yaparken, bilinçdışını sadece erotik ögeyle sınırlandırmamış olan Jung’da aynı imge “iyileşme” ya da “yeniden doğuş” anlamlarını taşımaktadır.

Tüm insani edimleri daha fazla “güç” edinmeye yönelik bir çaba, ya da bir başka deyişle, “aşağılık kompleksi”nin dışavurumları olarak gören Alfred Adler’in (1870-1937) bireysel psikolojisiyse, bilinçdışı ögeye çözümlemelerinde Freud ve Jung kadar ağırlık vermediği için rüya yorumları onlarınkiyle aynı önemi taşımaz. Jung sonrası analitik psikoloji özellikle Amerika’da çok yönlü ve kapsamlı bir gelişim göstermiş ve bu gelişimle bağlantılı olarak, rüyalara ilişkin çok çeşitli kuramlar da ortaya atılmıştır. Sözgelimi, bunların arasında yer alan rüyaların “biyolojik kuramı”, rüyaların işlevini, gündelik yaşama ilişkin çözüme kavuşturulmamış problemlerin rüyalar aracılığıyla çözüme kavuşturulmasında bulur.

Hiç kuşku yok ki, rüyalar, düşler ve düşlemler, öteden beri, sanatın ve edebiyatın ana malzemesini oluşturmuştur. Özellikle “gün düşleri” tüm sanatların ana ve doğal kaynağı arasındadır. Rüyalarla düşlere, kurgularında insan yaşamının olmazsa olmaz bir parçası olarak yer veren “gerçekçi” diyebileceğimiz edebiyat yapıtları olduğu gibi, bu düşlerle rüyaları doğrudan konu edinen, ana temalarını bunların üzerine kuran “fantastik” ya da “büyülü gerçekçilik” adını verebileceğimiz bir edebiyat türü de var olmuştur. Sözgelimi, Latin Amerika kökenli çok sayıda yazar (Borges, Cortazar, Marquez, Fuentes vb) düşsel ögeyi metinlerinin neredeyse asli malzemesi yapmıştır. “Düşün içinde düş görmek” leitmotif’i, özellikle

Borges'te çok sık rastlanılan yazınsal bir yönelimdir. Borges Doğu masallarından birçok hikâyesinde yararlanmıştır.

Doğu edebiyatı zaten baştan başa rüyalar ve düşlemlerle iç içe geçmiş bir edebiyattır. Çünkü rüyalara inanmak, sadık rüyalar görmek dinsel anlamda inanç sahibi olmakla eşanlamlı gibidir. Mevlana'nın Mesnevi'sinden Firdevsi'nin Şehname'sine, Binbir Gece Masalları'ndan Sâdık Hidâyet'in Kör Baykuş'una kadar bütün Doğu edebiyatı bu doğal kaynaktan beslenir. Bizim kendi edebiyatımızdan ilk akla gelen isim ise, hiç kuşkusuz, yapıtlarında "rüya"yı temel bir öge haline getirmiş olan Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Zaten bir öyküsü de, Abdullah Efendi'nin Rüyaları başlığını taşır. Rüya, Tanpınar için, yapıtlarının deyim yerindeyse özsuyudur. Bilge Karasu ise, özellikle Kılavuz başlıklı romanında, kurmaca ve gerçek düzlemleri arasında sürekli "düş" köprüleri kurar, ya da okurlarını, gerçeğin düşsülüğü ile düşün gerçekliği arasında gidip gelen labirentsi bir anlatısallığa sürükler.

XVIII. ve XIX. yüzyılların Batı edebiyatları da rüyalara ağırlıklı bir yer verirler. "Sturm und Drang" akımı içinde yer alan Herder, ya da Novalis, E.T.A. Hofmann, Hugo von Hofmannstahl gibi Alman Romantikleri rüyaları baş tacı etmiş şair ve yazarlardır. Fransa'da Gerard de Nerval gibi bir şair ve yazar da, ardında koştuğu, hatta bu uğurda ruhsal dengesini yitirdiği mistik düşüncelerinin gerçekleşmesini doğrudan doğruya düşlemlerde ve rüyalarda bulmuştur.

Alman edebiyatının en öncü yazarlarından sayılan Thomas Mann, Joseph ve Kardeşleri başlıklı beş kitaptan oluşan tetralojisini, doğrudan doğruya, Hazreti Yusuf ve kardeşlerinin Kitab-ı Mukaddes'te yer alan ve bir rüyayı konu edinen hikâyesi üzerine kurmuştur. Yusuf rüyasında güneşin, ayın ve on bir yıldızın kendisine secde ettiğini görmüş ve bunu babası Yakup'a anlatmıştır. Babası bu rüyayı kardeşlerine anlatmaması, aksi takdirde kardeşlerinin onu tuzağa düşürebilecekleri uyarısında bulunur. Ne var ki Yusuf kendini tutamayıp rüyasını anlatır...

Kafka'nın Başkalaşım başlıklı hikâyesinde, Gregor Samsa, bir sabah sıkıntılı rüyalardan uyandığında, yatağında kendisini devasa bir böceğe dönüşmüş olarak bulur. Büyük bir şaşkınlık içinde böcek vücudunu ve çevresindeki odayı incelediğindeyse, "Hayır, bu bir rüya değildi," diye düşünür. Kafka, gerçekle fantezi arasındaki sınır çizgisini iyice belirsizleştirerek, bizi yaşamlarımızdaki olağanüstünün düşünümüne götürmektedir: Gündelik yaşam bir karabasan olarak ortaya çıkabilir mi?

İngiliz yazar Rudyard Kipling'in bir filin gördüğü rüyayı konu edinen "Tutsağın Düşü" başlıklı bir şiiri vardır. Bir fil düşünde, anayurdu olan Hindistan'ı görünce, artık zincirlerini koparır ve onu hiç kimse tutamaz. Rüya burada tutsaklığın değil, özgürlüğe giden yolun kendisi olarak tasarımlanmıştır.

Iris Murdoch'un, dilimize Rüya Sakinleri adıyla çevrilmiş olan, Bruno's Dream [Bruno'nun Rüyası] adlı bir romanı vardır. Doksan yaşına merdiven dayamış, örümceklere meraklı ve geçmişindeki bazı olaylardan ötürü pişmanlık duyan yaşlı ve hasta Bruno, sürekli olarak, yaşamının aslında bir rüya gibi geçip geçmediğini merak eder. Keza, romanın karakterlerinden biri bir diğer karakteri rüya âleminde yaşamakla eleştirir. Iris Murdoch, kendi romancılık sanatının estetiğini ortaya koyarken hayal gücü kavramıyla fantazya kavramı arasında kesin bir ayrım yapar ve romancının işlevinin, bizi yanılsamalara sürükleyen fantazmalarla uğraşmak değil, tersine, bizi gerçeğe yaklaştıran hayal gücü yetisinin olanaklarını keşfetmek olduğunu söyler. Tabii, rüyaların ne dereceye kadar fantazmaları beslediği ya da rüyaların ne dereceye kadar hayal gücünün yakıtı olduğu ayrı bir tartışma konusudur.

Romantizmin bir uzantısı olarak ortaya çıkan gotik korku edebiyatıysa, tüm malzemesini doğrudan doğruya kâbuslardan, karabasanlardan alır. Kâbus sözcüğünün etimolojik kökeni, zaten, korkulan bir kötü ruha gönderme yapar. Arapçanın "gece gelen sıkıntı" anlamındaki "kâbus" sözcüğü, Latincedeki "gece gelen kötü ruh" anlamındaki incubus'tan türemiştir. Son zamanlarda büyük ilgi gören ve popüler kültürün temel ögesini oluşturan "fantezi" edebiyat türü de –sözgelimi, Tolkien'in yapıtları ya da Harry Potter dizisi– aslı aranırsa, Jung'cu arketipler kuramının teknolojinin sağladığı çağdaş görsel efektlerle harmanlanmasından başka bir şey değildir.

Her şeyden önce bir imge sanatı olması dolayısıyla sinema da rüyalarda kendine son derece uygun doğal bir ifade ortamı bulmuştur. Sözgelimi, David Lynch'in her biri gerçek dünyayla düşler dünyasının sınırlarında cereyan eden film öyküleri, rüyaların ne denli çarpıcı bir sanat ögesi olabileceğinin örnekleridir. Keza, Stanley Kubrick'in Arthur Schnitzler'in bir novellasından uyarlamış olduğu Gözleri Ardına Kadar Kapalı adlı filmi, rüyalara özgü bir film dili aracılığıyla, son derece etkileyici bir evlilik kurumu hicvidir.

Sözün kısası, rüyalar, düşler, gün düşleri, düşlemler hiç kuşku yok ki yaşamı yaşam yapan, kimi zaman fazla kekre, kimi zamansa insanı ıstıraplara sürükleyecek kadar acı olan varoluş yemeğinde ona bir nebze tat ve tuz katan en temel ögelerdir.

Kaynakça:

Introductory Lectures on Psychoanalysis (S. Freud)

Dreams and Nightmares (J.A. Hadfield)

Memories, Dreams and Reflections (Carl Gustave Jung)

Adı Kötüye Çıkmış Görsel

Bir Teknik Olarak Kolaj

Yaşadığımız çağı niteleyecek tek bir görsel teknik seçmek zorunda kalmış olsaydık, “kolaj” sözcüğünü seçmekte pek de tereddüt etmezdik sanıyorum. Kültürün hiçbir alanı yok ki, çok sayıda sanatçı, söz konusu bu tekniği şu ya da bu şekilde uygulamıyor, ya da en azından sanatsal etkilenimlerine bir şekilde içselleştirmiyor olsun. Günümüzde, biri, Amerika Birleşik Devletleri, Texas, Forth Worth’te, diğeri ise Meksika, Cuernavaca’da olmak üzere iki tane uluslararası konstrüksiyon, asamblaj ve kolaj çalışmaları müzesi mevcut ve bu kurumların araştırma bölümlerinde, konstrüktivist kolaj çalışmalarından süprematist türdeki kolajlara kadar sürekli yeni projeler üretiliyor.

Kolaj teriminin bu denli yaygın ve başat bir kullanım alanına sahip olması, doğal olarak yedeğinde bir kolaycılık çağrışımını da getirmiyor değil. Neredeyse, her an, bir şeyleri “kesip”, bir yerlere “yapıştırıyoruz” ve sonra da, gerçek bir popülerlik kazınmış bu kültürel pratikte özgün ya da derin bir anlam olup olmadığını sorgulamak sorunuyla karşı karşıya geliyoruz. Kolaj, sonuç olarak, adı kötüye çıkmış bir teknik. Aslı aranırsa, günümüzde, daha çok, assemblage (birleştirme) installation (yerleştirme) ya da genel olarak “performans sanatları” diye adlandırabileceğimiz etkinliklerinin ardına gizleniyor. Öte yandan, resim gibi görsel sanatların sınırlarından taşarak, edebiyatın düzyazı ve şiir türlerine sirayet etmesi, yazılı ya da görsel medyada önemli bir yer tutması, çağın ruhuna hiç de ters düşmüyor; aksine, arayış içinde olan ve ilgisiz şeyleri bir araya getirmede bir çeşit lirizm bulan bu ruhun kendisini ortaya koyuyor.

Elektronik diller ve sibermedya uzmanı olan Gregory Ulmer ’e göre, kolaj, “yaşadığımız yüzyılda sanatsal tasarım alanında meydana gelen en devrimci tek biçimsel yenilik.” Ulmer, kolaj pratiğinin, Rönesans’ın başlangıç yıllarından itibaren Batı resmini egemenliği altına almış olan perspektif kavramının “yanılsamacılığı”na karşı bir alternatif olarak ortaya çıktığını söylüyor. Ona göre, kolaj, analitik kübizmin ortaya çıkardığı sorunlara bir çözüm olma iddiasını da taşıyor. Ulmer, “kolaj” ve “montaj” kavramları arasında bir ayrım yapma gereğini de duyuyor. Kolaj etkinliğinde; farklı tekstüel ögelerin genel bir birleştirici fikre başvurulmaksızın kullanılması söz konusuyken, montaj kavramı, karşıt

imgelerin birleştirici bir tema hedefine yönelik olarak kullanılmasını içeriyor. Dolayısıyla, kolajda, daha çok, rastlantı ya da gelişigüzellik kavramlarının zemin oluşturduğu sanatsal bir uzamda hareket etmek söz konusu.

Ulmer'in bu son saptamasından yola çıkarak, dikkate değer bir koşutluğu da ortaya koymamız olası. Şöyle ki: Nasıl postmodernizmin kökeninde mimarlık gibi uzamla bağlantılı olan bir sanat var idiyse, kolaj adını verdiğimiz bu teknik de doğrudan doğruya görsel ögeleri temel alan bir bağlamda işlerlik kazanıyor. Bir başka deyişle, postmodernizm ve kolaj ortak bir paydada buluşuyorlar: yani, birbirinden ayrışık olduğu düşünülebilen, heterojen oldukları varsayılan ögelerin bir araya getirilebileceği postulatında. Bu noktada, üçboyutlu olan perspektif değil de, sadece ikiboyutu olan yüzey önem kazanıyor; yüzeyin kendisi, ilgisiz nesneleri bir arada barındırabilecek bir uzama dönüşüyor ve böylelikle de önkoşullar olmaksızın her türlü görsel birdirmeyi yapmak olanaklı hale geliyor. Öyle ki, bu bakış açısının sonucu olarak, postmodernizmin eşsüremlilik ve dolayısıyla tarihdışılık savları, kolaj pratiğinin gerçekleştiği "yüzey" uzamında kendine en uygun uzamı bulmuş oluyor: Yüzey, derin anlamlar barındırmaya elverişli olmayan bir uzamdır. Diyebiliriz ki, postmodernist olarak nitelenen çoğu yazınsal çalışma salt biçimsel bir anlam taşıdığı varsayılan, dolayısıyla içeriği olmayan boşlukları "alıntılar" ile nasıl doldurmaya çalışıyorsa, benzer şekilde, kolaj pratiği de, buna koşut bir hedefin ardında gidiyor. Böylelikle, postmodernizm ile kolaj, adları kötüye çıkmış etkinlikler bağlamında adeta bir çeşit gizli göbekbağıyla birbirlerine bağlanmış oluyorlar.

Kolajın zaman içinde yazılı metinlerin alanına da girmiş olması, salt kolajlardan oluşan yazınsal ürünlerin bulunması yazı ve görsellik ya da edebiyat ve resim sanatı ilişkilerini bir kez daha gündeme getirmiştir. XX. yüzyılın başlangıç yıllarında sanat sahnesini uzun süre kaplamış olan gerçeküstücülük ve Dadacılık hareketleri, Picasso ve Braque'ın kimi yapıtlarına damgasını vurmuş olan kübizm, kolaj pratiğinin ilk örneklerini vermiş sanatçıların benimsedikleri sanat akımlarıydı ve kolaj pratiğinin öncüleri arasında, sözgelim Jean Arp gibi, hem resim hem de şiirde etkinlik gösteren kimi sanatçılar da vardı. Keza, Apollinaire'in, şiir sanatında kolaj kavramını uygulamayı ilk akıl etmiş şairlerden biri olduğu söyleniyordu. Dadacılığın öncüsü Tzara'nın harfleri salt gelişigüzellik mantığı içinde art

arda dizerek oluşturmaya çalıştığı bütünlükler, edebiyat ve resim sanatının arakesitinde yer aldığı söylenebilecek çalışmalardı.

Peki, yazılı bir metnin içine bambaşka kaynaklardan gelen farklı metinleri birer "kolaj" şeklinde monte etmek, söz konusu metnin içkin anlamına yeni zenginlikler katmayı amaçlayan bir mantığın mı ürünüdür, yoksa bu, biçimselliğin ötesine gidemeyen salt dekoratif bir çaba mıdır? Bu soruya doğrudan bir yanıt verebilmek elbette ki güç. Yazının, artık yazı olmaktan çıkıp da resme dönüştüğü noktaları, sözcüklerin anlam ileten göstergeler olmaktan çıkıp birer şiir sözcüğüne evrildiği arakesit alanlarını bulmak, aslında, kolaj pratiğinin ta kendisini, onun özünü –tabii, böyle bir öz varsa– sorgulamak oluyor. Böyle sorgulamaların kuramsal düzlemde örnekleri de var. Sözgelimi, yazı ve resim sanatı arasındaki söz konusu problematik ilişki, Jacques Derrida'nın De la Grammatologie adlı yapıtının "Doğa, Kültür, Yazı" bölümünde, oldukça çarpıcı saptamalara konu olmuştur. Derrida, Platon'un dil konusunu işlediği Kratylos başlıklı yapıtından hareketle, "resim yapma olarak yazının aynı eidos (öz) içinde hem bir kötülük hem de bir çare olduğunu ve Platon'un, yazı yazma sanatı ya da tekniğinin, bir pharmakon (iyi ya da kötü etkileri olabilecek bir ilaç) olduğunu söylediğini" aktarır. Görüldüğü gibi, Derrida, iki ucu keskin bıçak gibi bir yazı betimlemesi çıkarıyor karşımıza. Daha doğrusu, resim yapma olarak yazıya böylesine tehlikeli ve problematik bir rol biçiyor. Ve resim yapma olarak yazı "kolaj" pratiğinin bir başka ifadesi biçiminde düşünülecek olduğunda, hiç kuşku yok ki, bu pratiğin yaratıcı yahut kötü kullanımları konusunda, gözümüzü her an dört açmamız gerektiği de ortaya çıkıyor.

Skolastisizm döneminin ünlü filozoflarından Ockham'lı William "nesneleri gereksiz yere çoğaltmamak"tan söz etmişti. Acaba bizler de, yeni bir "kolaj" yapmaya girişmeden önce, bu uyarıcı düsturu bir kez daha aklımıza getirsek iyi olmaz mı?

Edebiyat ve Zamansallık

Hiç kuşku yok ki, yazınsal olsun ya da olmasın, bir anlatının en temel gerçekleşme koşulu, zamandır. İçinde zamanı barındırmayan bir anlatı kendisiyle çelişik, anlaşılmaz bir şeydir. Anlatmaya başladığımız an, zamanın diliyle konuşuyoruz demektir. Zamanın asla var olmadığını, bu kavramın aslında insan bilincinin bir yanılsaması, bir yapıntısı olduğunu düşündüren yazınsal yapıtların kendisi bile, bize sözünü ettikleri yanılsamayı aktarabilmek amacıyla, dolaylı olarak, zamanın varlığından yararlanırlar. Deyim yerindeyse, zaman, bir binanın, hem görünmez temeli gibidir, hem de onun, aynı binanın önünde durup içini görebildiğimiz, ama aramızda kalan varlığının farkına varamadığımız, yekpare camdan kapısı. Yani, binanın temeli ve görünmez kapısı olarak zaman. Biri, dipte olan; biriyse saydam olan. Biz insanlar, genelde, anların akıp gittiğinden, hep içinde oturduğumuz bu binanın gerçek varlığını bir türlü kavrayamadığımızdan dem vururuz, ama ara sıra, kafamızı bu yekpare camdan kapıya fena halde çarptığımız, onu şimdiye değin hiç algılamadığımız kadar algıladığımız da olur.

Edebiyat ve zamanın karmaşık bir döngüsellik ilişkisi içinde olduğu, neredeyse su götürmez bir kesinlik özelliği taşır. Yazınsal metinlerin kumaşı zamanın kendisiyse, söz konusu bu kumaşın kesilip biçilme tarzı ya da biçemi, kalemini bir makas gibi kullanan yazan kişinin dünya görüşüyle ve yazın anlayışıyla doğrudan bağlantılıdır. Yazan kişi zamanı, öznelliğini belirleyen koşullar çerçevesinde deneyimler ve onu ancak, içinde yaşadığı çağın tanıdığı olanaklar içinde sorgulayabilir. Yani, yazı, hep belli bir zamana ait olan yazıdır; belli bir tarihselliği vardır. Beri yandan, zaman bilinci, kendini bireysel düzlemde ortaya koyduğu kadar, yazan kişinin içinden çıktığı toplumun yapısına bağlı olarak da koyar. Öteden beri, Doğu toplumu insanlarının zaman bilincini Batılılar kadar keskinleştiremedikleri, onu yararcı bir şekilde kullanmadıkları, daha fazla zaman “öldürdükleri”, aslında, daha doğrusu, onunla ne yapacaklarını pek de bilmedikleri söylenir durur. Bundan, zamanı kullanmanın, teknolojik alanda ilerlemenin vazgeçilmez ölçütü ve koşulu olduğu vargısına ulaşılmıştır ki, bu bizi, şimdilik konudışı gibi görünen, bireysel ve toplumsal düzeyde farklı zaman deneyimlerine sahip olma kavramına götürür.

Kabaca ifade edecek olursak, XIX. yüzyılın özellikle ikinci yarısına egemen olan "olgucu" dünya görüşü, ilerlemeye ve evrime dayalı "çizgisel" bir zaman anlayışının temelini oluşturmuş idiyse, XX. yüzyılın başlangıcına damgasına vuran düşünsel ortam ve özellikle fizikteki "görecelik kuramı" da bu tek yönlü çizgiselliğin "kesintiye uğratıldığı", bakan özneye göre farklılık gösteren, hem görece hem de parçalanmış bir zamansallık anlayışını getirmiştir.

Bakış açısındaki bu farklılıklar, yazınsal türlerin kendisinde de, en doğrudan anlatımını bulmuştur. Endüstri çağı öncesi insanları daha "geniş" zamanlarda yaşadıkları gibi, ürettikleri yazınsal metinler de, zamanın kullanımı açısından, daha az sık dokuludur, hemen farkedilebilen boşluklarla doludur. Sözgelimi destanların ya da ortaçağ romanslarının konu ettikleri olaylarda, zaman, realist bir romanda dile getirilen zaman kavrayışından bir hayli farklıdır. Bu anlatılarda gündelik olayların, sıkı bir öyküleme mantığını gerektiren zamanı hiçbir şekilde gündeme gelmez. Keza, masallar, halk hikâyeleri neredeyse aynı gevşek yapıyı barındırırlar. Geleneksel bir tür olan şiir ise zaten kendine özgü bir zamandışılık peşinde koşmasından dolayı, farklı bir düzlemde irdelenmeyi gerektirir. Buna karşılık, XVIII. ve özellikle de XIX. yüzyılların ürünü olan "roman" türü, zaman kavramının daha somut ve daha bütünlüklü olarak algılandığı bir türü temsil eder. Natüralizmin başatlık kazanmasıyla birlikte, zamanın ince kıvrımlarına daha çok nüfuz edilmiş, natüralist metinlerin gerçekliği daha tam olarak yansıtabilmek savıyla başvurdukları ayrıntı çokluğu, yedeğinde tekdüzeliğini koruyan bir çizgisel zamanı da getirmiştir. Denilebilir ki, bu akımın ve genel olarak XIX. yüzyıl gerçekçiliğinin gelişiminde ağır basan öge, derin bir zaman bilinci ya da duygusu olmaktan çok, kronolojidir; zamandizinsel bakış açısıdır. Özetle, XX. yüzyıl, bilimsel paradigmaların köklü biçimde değişmesine tanıklık ettiği gibi, zaman bilincinin değişmesinin de kapısını açmıştır.

Bu bakımdan, XX. yüzyıl edebiyatı, bir bakıma, zaman bilincinin dönüşümünün edebiyatı olarak da nitelenebilir. Bu bilincin oluşması, hiç kuşkusuz, bilimsel ilerlemelerden olduğu kadar –hatta belki onlardan daha fazla ve daha belirleyici bir şekilde– felsefe alanında ortaya çıkan yeni düşüncelerden beslenmiş, bu düşüncelerin kılavuzluğunda imgeselleşerek edebiyat sahnesine çıkmıştır. Sözgelimi, zamanın salt "uzamsal" –yani bilimsel– terimlerle açıklanmasına şiddetle karşı çıkan Bergson felsefesinin, Proust'un ortaya çıkma koşullarını dolaylı bir şekilde hazırladığı ileri

sürülmüş, Proust'un kendisinden yola çıkarak tüm bir "geçmiş zaman"ı yeniden kurmaya giriştiği "istençdışı bellek" kavramı, Bergson'cu "süre" ve "sezgi" kavramlarının eşdeğerli ögeleri olarak görülmüştür. Bu savdaki gerçeklik payı ne olursa olsun, yüzyıl başındaki düşünsel atılımların değişik bir zaman bilincine yol açtığı tartışma götürmez gibidir. Keza, fenomenolojinin öncüsü Edmund Husserl, ancak 1928'de toplu olarak yayımlanabilen, ne var ki aslında 1905 yılında verdiği ders notlarına dayanan Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins [İç Zaman Bilincinin Fenomenolojisi] başlıklı yapıtında –ki bu notların editörlüğünü 1927'de Varlık ve Zaman'ı yayımlamış olan Heidegger yapmıştır– zamansallık konusunda getirdiği köklü ve yenilikçi düşüncelerle, Heidegger'in "zamansal varlıkbilim"inin de yolunu açmış bir düşünürdür. Evet, tıpkı Bergson için olduğu gibi Husserl için de, bizim, bilimsel temelli "nesnel" zaman kavrayışlarına değil, "öznel" bir temeli olan "iç" zaman kavrayışlarına yönelmemiz gerekir. Husserl'in zaman kavrayışı, Bergson'a oranla, son derece derinlikli nüanslar ve boyutlar içerir. Husserl'in fenomenolojik zamanı, "yaşanmış bütün deneyimlerin [Erlebnisse] tek bir yaşanmışlık akışı içinde, bir başka deyişle tek bir saf ego içinde birleştirici biçimi"dir. Bu açıdan, "nesnel" ya da "kozmik" bilimsel zaman kavrayışından tümüyle farklıdır. Ayrıca, Husserl, daha sonra Heidegger'i de etkileyecek şekilde, şimdi'yi, tek boyutlu anlık bir şimdi olarak görmez; şimdi'de hem geçmişin, hem de geleceğin içerildiğini savunur. An, Husserl'e göre, deyim yerindeyse, bir çeşit "kalınlık" kazanır ve biri "tutma"ya (retentive) ötekiyse "öngörme"ye (protentive) yönelik iki boyut içerir. Husserl'e bakılırsa, "tutma", anıdan farklı bir şeydir; çünkü anıda sadece geçmiş olarak deneyimlenen geçmiş yaşantı söz konusudur; ama "öngörme" de, ilerde gerçekleşmesi hayal edilen umut ve beklentilerin toplamından farklı bir şeydir. Husserl, zamanın akışının geleceğe doğru ve tek yönlü olduğunu vurgular. Heidegger, felsefesinde, zamanın bu gelecek boyutunu temel bir ögeye dönüştürmüş ve bütün "zamansallık" kuramını da bu boyut üzerine kurmuştur. Kısacası, yüzyılın ilk çeyreğinde tohumları atılan "zamansallık" anlayışı, XX. yüzyıl yazınını kaçınılmaz bir şekilde etkilemiş ve biçimlendirmiştir

İlginç sayılabilecek bir şekilde, biri XX. yüzyılın ilk çeyreğinin ortalarında, ikisi ise sonlarında yayımlanmış olan üç yazınsal metin, zamanı ele alış biçimleriyle, ortak bir yönelimi dile getirirler. İzlekler ve içerdiği teknikler bakımından aralarında belirgin farklar olmasına karşın, neredeyse

üçünün de kumaşı öncelikle “zaman” kavramıyla dokunmuştur: Marcel Proust’un 13 Kasım 1913’te yayımlanmaya başlayan 15 ciltlik Kayıp Zamanın İzinde başlıklı ırmak romanı; Thomas Mann’ın 1924’te yayımlanmış olan Büyülü Dağ1 başlıklı romanı; ve Virginia Woolf’un 1925’te yayımlanmış olan Mrs. Dalloway2 başlıklı romanı.

Söylemeye bile gerek yok ki, zaman, metinselliğin anlatı gerekliliklerine göre yavaşlayabilir, hızlanabilir, hatta hiç geçmediği ima edilircesine donmuş bir görünüme bile bürünebilir. Sözgelimi, Thomas Mann’ın 1924’te yayımlanan Büyülü Dağ başlıklı romanında, kahraman Hans Castorp’un İsviçre’deki bir sanatoryumda kalmaya başlamasıyla birlikte zaman –Castorp 3-4 haftalığına geldiği bu sanatoryumda tam 7 yıl kalacaktır–, evet zaman, bazı bölümlerde hiç geçmediğini düşündürtecek kadar ağırlaşır, bazı bölümlerdeyse, tam tersine, ivme kazanıp hızlanır. İşte bu farklı zaman duygularını, bölümlerin ritmine göre belirlediği bir anlatı temposuyla dışa vurmuştur Mann. Anlatıcının ağzından, romanın “Zaman Duygusu Üzerine Tartışma” başlıklı bölümünde, şu satırları okuruz: “Sıkıntının doğası konusunda insanlar çok sayıda yanlış anlayışa sahiptir. Genel olarak ‘zaman içeriği’nin ilginçliğinin ve yeniliğinin ‘zamanı geçirten şey’ olduğu, yani onu kısalttığı; oysa tekdüzelik ve boşluğun onun akışını denetleyip kısıtladığı düşünülür. Bu görüş ancak bazı çekincelerle doğrudur. Boşluk, tekdüzelik, gerçekten de, ânı, saati uzatma ve onları bezdirici kılma özelliklerine sahiptir. Ama bunlar daha büyük, çok büyük zaman birimlerini, bunları hiçliğe indirgeyecek ölçüde, büzme ve dağıtma gücünü taşırlar. Ve tersine olarak şu söylenebilir ki, dolu ve ilginç bir içerik saate ve güne kanat takıp bunları uçurabilir; ancak zamanın genel geçişine, olaylarla dolu yılların, üzerlerinden sadece rüzgârın geçip gittiği şu yoksul, çıplak, boş yıllardan çok daha yavaşça geçmesine neden olan bir ağırlık, bir genişlik ve bir katılık verecektir.” Alıntıdan açık bir şekilde anlaşıldığı üzere, Thomas Mann, bu pasajda, daha çok, zamanın psikolojik boyutu üzerine odaklanıyor. Mann, romanına yazdığı Önsöz’de, zaman bilincinin değişmesi konusunda, I. Dünya Savaşı’nın yol açtığı yıkımın ve kopukluğun son derece belirleyici bir etken olduğunun özellikle altını çizer. Büyük Savaş öncesinin yılları adeta bir başka çağa aitmişçesine hem çok uzaktır, hem de yakındır. Büyülü Dağ’ın temel izlekleri olan “hastalık”, “ölüm” ve bunlarla iç içe olan “varoluşun anlamı”, romanda, sözünü ettiğim bu farklı zamansallık boyutu içinde irdelenir. Kısacası, romanın kilit taşı zamandır.

Zaman kimi anlatılardaysa, geçmiş ve şimdiki zaman kiplerinin neredeyse askıya alınarak zihinde sürekli yeniden kurulup bozulduğu, akışkan bir şimdiki zaman sürecinin dolayımıyla verilmiştir. Örnekse, Virginia Woolf'un "bilinç akışı" tekniğiyle kaleme almış olduğu çoğu yapıtı bu kategoriye girer. Mrs. Dalloway'de, roman kahramanı Clarrissa Dalloway Londra sokaklarında dolaşırken, ya da vereceği bir parti öncesi konukların gelişini beklerken, zihninden geçen bilinç sürecine, anların sürekli kesintiye uğrayan ama yazarın her defasında geçmişle yeniden bağlantı kurmaya çabalayarak yakaladığı dolayımlarla tanık oluruz. Woolf, 15 Ekim 1923 tarihli günce kaydında, romancılık açısından bir keşif yaptığına inandığından dem vurur: Woolf, şimdi ile geçmiş arasında, bir çeşit "tünel kazma" tekniğini kullandığını ve kahramanlarının içindeki "mağara"lara, zihninde kazdığı bu tüneller aracılığıyla erişebildiğini söylemiştir. Denilebilir ki, Woolf'ta zaman ve insan ömrünün gelip geçiciliği, her zaman başat izlek olmuştur. Mrs. Dalloway'in sayfalarının her yerinden karşımıza saatler çıkar. Zaten, romanına koymak istediği ilk başlık da, Hours, yani "Saatler"dir.

Zaman izleğinin tek başına baş köşeye oturduğu bir roman varsa, bu hiç kuşkusuz, Proust'un Kayıp Zamanın İzinde başlıklı uzun soluklu yapıtıdır. Daha önce de değindiğim gibi, Proust'un bu yenilikçi yazınsal girişimini, Bergson felsefesinin edebiyat alanındaki izdüşümü olarak gören kimi eleştirmenler çıkmıştır (İngiliz Clive Bell). Buna karşılık, sözgelimi Etiemble gibi bir yazınbilimci, Proust'un söz konusu romanında, sadece Bergson'un kastettiği "somut süre" kavramını dile getirmeye çalışmadığını, her şeyden önce anlatısına verdiği "ussal düzen" ve kimi estetik gereklilikler nedeniyle, pekâlâ "uzamsal zaman"ı da işin içine soktuğunu, Proust'ta zaman duygusunun zaten bu ikisini birlikte içerdiğini ileri sürmüştür. (Proust et la crise de l'intelligence; 1945.) Etiemble'e göre, hem zaman'a hem de süre'ye karşı bir "sığınış" olan Proust'çu girişim, ölümden kaçabilme duygusunun bir başka anlatımıdır. Evet, Proust, ırmak romanının bir yerinde, ayrıcalıklı anlarının, zaman'a "saf halinde" dokunmak olduğundan dem vurur ve roman metninde neredeyse anahtar bir özelliğe sahip olan "şimdiki zamanın hikâyesi" kipi üzerine şu can alıcı değerlendirmeyi yapar: "İtiraf ediyorum ki, şimdiki zamanın hikâyesi kipinin –bize yaşamı hem geçici hem de edilgin bir şey olarak sunan bu acımasız zamanın– kimi kullanımlarında eylemlerimizi dile getirdiği anda bile, onları yanılsamalara boğması, bize etkinliğin avuntusunu vermeden

onları geçmişin içinde hiçe indirgemesi, benim için gizemli hüzünlerin tüketilmez kaynağı olarak kalmıştır”. Proust, zaman konusundaki aynı duyarlığı Flaubert’de de bulduğu için, kendisi gibi bu zaman kipini anlatısının başat özelliği yapan Flaubert’e ayrı bir önem verir.

Zaman kavramı, kimi anlatılardaysa, enikonu kompakt bir kisveye büründürülüp, kapsadığı yaşantılara oranla çok daha dar bir zaman dilimine sıkıştırılabilir. Joyce’un 1922 tarihli Ulysses’inin, Odysseia gibi antik bir destanın söylemi de içinde olmak üzere farklı anlatı düzlemlerinde yer alabilecek çeşitli olayları, neredeyse bilgisayar teknolojisine özgü bir işlemi uygularcasına yoğun bir katmanlaştırmayla, tek bir güne, “Bloomsday” diye bilinen 16 Haziran 1904 gününe sıkıştırmış olduğunu biliriz.

Bizim kendi edebiyatımızda da, zaman izleği, çeşitli yankılar bulmuştur. Sözgelimi, ilk akla gelenlerden biri, Tanpınar’ın, zamanın, toplumsal bir hicvin temeli olarak ele alındığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü (1962) başlıklı romanıdır. Keza, Tanpınar’ın şiirleri de doğrudan doğruya zaman izleği çerçevesinde okunabilecek şiirlerdir. Bilge Karasu’nun çok sayıda metniyle özellikle Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı (1970) başlıklı anlatısı, doğrudan doğruya zaman kavramı görüngesinden okunabilecek yapıtlar olarak ortaya çıkar.

Modernizm, insanın zaman konusundaki geleneksel algılama kalıplarını parçalamış ve bunun sonucu olarak da, anlatılara yansıyan çizgiselliği bir ölçüde altüst etmiştir. Ancak bugün hâlâ XIX. yüzyıl tarzı geleneksel yapıda romanlarla anlatılar yazılıyorsa, hatta yazılanların çoğunluğunu bu tür yapıtlar oluşturuyorsa, bu belki biraz da, yazarlarla okurların çizgisel zamanın içerdiği estetik rahatlıklardan vazgeçmeye kolay kolay yanaşmama eğilimlerindendir. Uzun uzadıya üzerinde durmaya bile gerek yok ki, bir öykü ya da anlatı çizgisel bir zaman anlayışını içerdiği oranda, güvenli ve dingin, tekinsiz olandan uzak duran bir dünya tasarımı oluşturur. Herkes ayağını düz bir yere basmayı arzu ederken, bir anlatıda yer verilebilecek kavisli ya da eğri uzayların, döngüsel ve kaypak anlatıların anlamı nedir ki! Sözün kısası, modernizm, zaman kavrayışımızı temelden sarsmış, ama bilimkurgu gibi tam anlamıyla edebiyat içi sayılmayan bir alt türü dışta bırakırsak, bizlerin çizgisel zaman anlayışına tümüyle sırt çeviren yapıtlara daha çok yönelebilmemizin düşünsel ve kültürel olanaklarını yaratamamıştır.

Meselenin bu yönü üzerinde daha fazla durmaksızın yeniden zaman ve anlatı konusuna dönecek olursak, bu iki kavramın içkin döngüselliğinin çok

derinlikli bir şekilde irdelendiği bir yapıtlar dizisinin varlığından söz etmenin kaçınılmaz olduğunu söyleyebilirim. 2005'te yitirdiğimiz Fransız felsefeci ve yorumbilimci Paul Ricœur, belki de başyapıtı sayabileceğimiz Zaman ve Anlatı başlıklı kitaplar dizisini, doğrudan doğruya bu özgül soruna hasretmiştir. Ricœur, Zaman ve Anlatı'nın I. Kitabının "Üçlü Mimesis" başlıklı bölümünde bu iki kavram arasındaki kaçınılmaz bağlılaşımın altını şöyle çiziyor: "Bir öyküyü anlatma etkinliği ile insan deneyiminin zamansal niteliği arasında salt rastlantısal değil de kültürler aşırı [kültürler ötesi] bir gereklilik biçimi sunan bir bağlılaşım [karşılıklı bir bağıntı] vardır. Ya da şöyle diyebiliriz: Zaman, bir öyküleme [anlatma] biçimine göre eklemlendiği ölçüde insana özgü zamana dönüşür; anlatı da zamansal varoluşun bir koşulu olduğunda tam anlamına kavuşur"

Paul Ricœur, anlatısallık ile zamansallık arasındaki diyalektiğin belirli bir döngüselliği içerdiğinin, ama bunun kısır bir döngü olmadığının ayrıca altını çizer. Ona göre, daha çok, sonu olmayan "sarmal" bir döngü söz konusudur. Düşünceyi birçok kez aynı noktadan ama farklı yükseklikten geçiren bir sarmaldır bu. Bu döngüsellik öylesine karmaşık bir görünüm sunabilir ki, aynı noktayı kitabının bir başka yerinde de şu terimlerle ifade etme gereğini duymuştur Ricœur: "Zamansallığın dile taşınması olayı, ancak, dilin, zamansal deneyimi belli bir görünüme büründürüp yeniden biçimlendirmesi ölçüsünde olanaklıdır gibi bir savın döngüsel [dairesel] niteliğini de yadsımıyorum"

Ricœur'e göre, modern anlatı kuramı bağlamında düşünüldüğünde, hem tarihyazım hem de anlatıbilim alanlarındaki ana eğilim kendini "zamansal dizilişi bozmak" şeklinde göstermektedir. Ne var ki, yine Ricœur'e göre, zamanın çizgisel olarak temsil edilmesine karşı sürdürülen mücadelenin tek çıkış noktası anlatıyı "mantıksallaştırmak" değil, ondaki zamansallığı derinleştirmektir. Bir başka deyişle ifade edecek olursak, "kronoloji"nin ya da "kronografi"nin tek karşıtı yasaların ve modellerin akronisi [zamandışılığı] değil; kronolojinin gerçek karşıtı zamansallığın kendisidir

Anlatıyı mantıksallaştırmak değil ondaki zamansallığı derinleştirmek... Kronolojinin gerçek karşıtı, zamansallığın kendisidir. Bu ifadelerden ne anlıyoruz ya da neleri anlayabiliriz?

İlk ağızda, burada altı çizilip vurgulanan zamansallığın, Ricœur'ün, Martin Heidegger'in Varlık ve Zaman başlıklı temel kitabında geliştirdiği zaman fenomenolojisinin kökenindeki Dasein analitiğinden, kısacası insan varoluşunun özniteliklerinin sorgulanmasından yola çıkılarak oluşturulmuş

bir zamansallık kavramı olduğunu söyleyelim. Peki Paul Ricœur, kronolojinin karşıtı olarak bu zamansallık anlayışını niçin ortaya koyma gereğini duyuyor? Zaman, tüm insanların ortak bir şekilde duyumsadığı, insandan insana farklılık göstermemesi gereken bir kavram değil mi? Ya da, şöyle ifade edersek, İsviçre'nin Davos kentindeki bir sanatoryumda yatmakta olan Büyülü Dağ'ın Hans Castorp'u onu başkalarından farklı bir gözle görmemize yol açabilecek ne gibi bir zaman deneyimine sahip? Galiba, meselenin bam teli diyebileceğimiz şey tam da bu noktada bulunuyor. Çünkü, Heidegger, zamansallığı, özet olarak, ölümlülüğünün bilincine varan ve ona doğru kararlı bir şekilde yürüyen insan varlığının kendisi olarak tanımlıyor. Bir başka deyişle, Heidegger'e göre, zamansallık, otantik insan varoluşunun, yani ölümü hiçbir şekilde örtbas etmeye çabalamayan insanın bir başka ifadesi. Alman düşünüre göre, nesnelerin ya da ham var olanların bir zamansallığı yok; bu bakımdan yeryüzünün ya da evrenin jeolojik açıdan bir yaşının olması da zamansallık açısından bir önem taşımıyor. Ve Heidegger, zamansallık, derken, zamanın öncesiz sonrasız olduğunu savunan kuramın yanlış bir temele dayandığını ileri sürüyor. Heidegger'e göre, bu tür bir kuram, zamanın sıradan bir kavrayışına dayanmaktadır. Heidegger'in ısrarla üzerinde durduğu "şimdi" kavramı, tıpkı Husserl'in vurguladığı gibi, zamanın tüm soyut noktalarında var olduğu varsayılan soyut bir şimdi değil; tam tersine, hep "belli bir amaca, niyete..." göre belirlenen –sözgelimi, "Şu ya da şu saatte bir randevum var..." sözcesinin imlediği– somut bir "şimdi"dir. Bir başka deyişle, bir "tarihlenebilme" ve bir "anlamlanabilme" boyutuna sahiptir. Varlık ve Zaman'ın 474. sayfasında sıradan zaman kavrayışına cephe alırken görüşünü şu terimlerle dile getiriyor Heidegger: "Bir 'şimdiler' dizisi olarak zamanın sıradan yorumlarında, hem tarihlenebilme hem de anlamlanabilme eksiktir. Zaman salt bir art arda geliş olarak karakterize edildiğinde, bu iki yapının 'ön plana çıkma'sına izin verilmez. Zamanın sıradan yorumu bunları örtüp gizler. Bunlar örtülünce de, içinde 'şimdi'nin tarihlenebilirliğinin ve anlamlanabilirliğinin temellendiği ekstatik-ufki kuruluş hizaya getirilir. 'Şimdiler' bu ilişkilerden adeta soyulup yoksun bırakılır; ve böyle yoksun bırakılınca da, art arda gelişi oluşturmak üzere sadece birbiri ardına sıralanırlar."

Bu alıntıyla birlikte bir başka nazik noktaya gelmiş bulunuyoruz: Paul Ricœur'ün "kronoloji"nin karşısına koymuş olduğu Heideggergil "zamansallık", anlatıların çizgiselliği ya da döngüselliği konusunda

kafamızda yeni bir tasarım oluşturmuyor mu? Bir başka deyişle, zamanın ne'liği, anlatıların çizgisel özniteliklerini değiştirme gizilgücünü de içinde taşımıyor mu? Yani Hans Castorp, sanatoryumda yatan bütün hastaların "şimdi"lerinin aynı tür bir şimdi olmadığını duyumsayabiliyor idiyse, herkesin zaman'la hesaplaşması başka türlü idiyse, otantik varoluş sıkı bir sorgulamayı gerektiriyorsa, bu özgül deneyimleri edebiyatın ortak dilinde özgün bir şekilde dile getirmenin gerçek olanakları ne olacak?

Anlatılardaki zamansallığın başka, zamanın anlatılabilirliğinin ise bambaşka kavramlar olduğunu söyleyerek meselenin aslında kendi başına bir sorunsal oluşturmadığını ya da en azından, onun bizim şu anda göz önünde tutmaya çalıştığımız sorunsaldan temelde farklı olduğunu düşünebiliriz. Astrofizik alanında geliştirilen yeni evrendoğum kuramları, bizlere zamanın okunun "tek yönlü" olmayabileceğinin, yani bizimki gibi "genişlediği" varsayılan değil de "büzülen" kapalı evrenlerde, zamanın pekâlâ geçmişe doğru da akabileceğinin varsayılabileceğini söylüyor. Ne var ki, bu kestirme "bilimsel" yolu benimsemekle de, galiba aynı döngünün içine girme düşüncesinden kurtulamıyoruz. Çünkü, zamanın geriye doğru akabileceği günün birinde son derece inandırıcı bir şekilde kanıtlanabilen bir hakikat olabilse bile, bir başka deyişle bu varsayım fantastik bir bilimkurgu düşüncesinin sınırlarından çıkabilse bile, sonuçta yine de, "çizgisel" bir zaman anlayışından uzaklaşmıyoruz demektir. Çünkü, Heidegger'e göre, zamanın geçmişe ya da geleceğe doğru ilerleyebilmesi, bu iki yönlü devinim, çizgisellik açısından işin özünü değiştirmiyor. Peki niçin değiştirmiyor? Değiştirmiyor, çünkü Heidegger'in, daha çok "doğal" bir saatle ölçülebildiğini söylediği Dünya-zaman'ı [Welt-Zeit], Newton'ın mutlak zaman anlayışından da, zamanı bir uzay-zaman sürekliliği olarak gören ve özellikle onun göreceliğinin altını çizen Einstein'ın zaman anlayışından da farklılık gösteriyor. Evet, Heidegger, zamanın ne öznel ne de nesnel bir şey olduğunu kabul ediyor; ona göre, Tanpınar'ı çağrıştırırcasına, zamanın içinde de değiliz dışında da. Özet olarak, Dasein'ın zamansallığı tam da bir dünya-içinde olma olarak ortaya çıkıyor. Heidegger sıradan zaman anlayışına cephe alırken, acaba sadece kronolojik ve çizgisel bir zaman anlayışının yetersizliğini mi kastediyordu, yoksa asıl hedeflediği, özellikle Newton fiziğine egemen olan öncesiz sonrasız, yani mutlak zaman anlayışının kendisi miydi? Öyle ya da böyle bu sorgulamalarda Heidegger'i çizgisel zaman anlayışının sınırlılığı görüşüne götüren ve onu aşmaya yönlendiren bir yan olduğu su götürmez. Öyle

olmasa, Nietzsche’nin asli düşüncesinin “aynı olanın ebedi yinelenmesi” kavramı olduğunu bu denli vurgulamaz, dolayısıyla da “döngüsellik” düşüncesinin çizgisel zaman anlayışının bir çeşit panzehiri olabileceğini ima etmezdi.

Edebiyatta Döngüsel Yapılar

ve “Ebedi Dönüş” Öğretisi

Kimi edebiyat yapıtlarında şu ya da bu şekilde ortaya çıktığını gözlemlediğimiz “döngüsel yapılar” fenomeni, insanın varoluş karşısında aldığı duruşlara getirdiği tanıklığın bir başka ifadesi olmasından dolayı, apayrı bir öneme sahipmiş gibi görünüyor. Gerçekten de böylesi bir fenomen, bize, edebiyatın yaşamı sadece yansıtmakla yetinen, salt mimetik işlevle sınırlı kalan kültürel bir etkinlik olmadığını, tam tersine, bize yaşam olarak verilen benzersiz olgunun kimi yapıtlarda başka bir biçimde sorgulandığını, varoluşun anlamı üzerine daha yakıcı ve daha derinlikli sorular sorulduğunu ve böyle bir çabanın ortaya koyulmasıyla da, evrenle ilişkimizin niteliğinin köktenci bir biçimde dönüştürüldüğünü gösteriyor.

Ama her şeyden önce şu soruları da soralım: Sözünü ettiğimiz “döngüsel yapılar” fenomeni başlı başına bir kavram oluşturabilecek bir kapsama sahip midir, yoksa sonuçta insan zihninin sayısız soyutlama olanaklarından biri olmaktan öteye geçemeyen, bir anlamda yapay ya da türevsel bir çeşit gölge-kavram mıdır? Bir başka deyişle söylemeye çalışırsak, doğrudan doğruya bu “döngüselliği” ele alıp işleyen yazınsal yapıtların varlığından anlamlı bir biçimde söz edilebilir mi, yoksa başladığı noktaya zaten hep bir “dönüş” özleminin pençesinde olan “yazan” özne, anlatı serüvenine otomatik olarak böylesi bir izleği de katma, yahut oluşturmakta olduğu metni aynı zamanda böylesi bir izlekle de boyutlandırma yoluna gitmeyi daha başlangıçta kendine birincil hedef olarak seçmiş olabilir mi? Bir yazarı yazdığı şeye “döngüsel” bir yapı vermeye yönelten en temel güdülenmeler neler olabilir? Söz konusu bu yapıların kökeni salt psikolojik etkenlerle açıklanabilir mi, yoksa daha derinlerde yatan varoluşsal bir durumu bu yazınsal denklemin içine zorunlu bir parametre olarak katmamız mı gerekmektedir?

İlk ağızda şu söylenebilir ki, döngüsel yapılar ardında koşma düşüncesinin kendisi, her şeyden önce, kozmogonik, yani evrendoğumsal kuramlarla koşut bir yaratım düzleminde bulunma arzusunun bir başka biçimiymiş gibi görünüyor. Eğer durum buysa, edebiyattaki “döngüsel yapılar” kavramının paradigmalarını, doğrudan doğruya söz konusu bu kozmik yaratılış sürecinin içinde keşfedebileceğimizden ya da, bunu

yapamadığımız durumda, “analoji” yoluyla bir anlamda bulgulamak yoluna gidebileceğimizden de söz edebiliriz.

“Döngüsel yapı” fenomenini ya da “dönüş” kavramını sözgelimi İngiliz edebiyatına mensup birçok yazar ve şairde somut bir şekilde görebildiğimizi söyleyebiliriz. Vurgulanması gereken bir başka noktaysa, hepsi olmasa da birçoğunun çıkış noktasında, Nietzsche’nin “aynı olanın ebedi dönüşü” öğretisinin bulunması.

Bu bağlamda ilk akla gelenlerden biri olan İrlandalı şair, denemeci ve tiyatro adamı William Butler Yeats (1865-1939), yapıtlarında “ebedi dönüş” öğretisine başat bir yer vermiş edebiyat adamlarındandır. Nietzsche’nin “aynı olanın ebedi dönüşü” ya da “bengi yinelenme” olarak dile getirebileceğimiz öğretisindeki düşüncelerden yola çıkan Yeats, hem Katoliklikten hem de Protestanlıktan eş ölçüde uzak durarak, birçok yapıtında pagan bir düşüncenin yollarını izler. Çoğu şiirini –ki bunların arasında ünlü “İkinci Geliş” ve “Bizans’a Yelken Açmak” da vardır– söz konusu öğretinin etkisi altında kaleme almış olduğunu söyleyebiliriz. Düşlem alanını genişletmekle birlikte onu gitgide içinde yaşadığı topluma mesafe almaya iten bu düşünce, sonuçta seçkinci ve bireyci bir konumu benimsemesine yol açmıştır. Ne var ki sanatının itici gücü, hiç kuşku yok ki, yaşama sanatı, estetik bir fenomen olarak yaşam gibi Nietzsche’ye özgü temel kavramlardır. Yeats’in “kahraman” idolüyle Nietzsche’nin “üst-insan” kavramı arasında belirgin paralellikler bulunduğu, her ikisinin de “demokratik” değerlere sırt çevirerek seçkinci, soyluluk taşıyan, bayağılıklardan uzak bir ütopya dünyasına özlem duymuş oldukları yadsınamaz. Alman edebiyatı uzmanı İngiliz akademisyen Patrick Bridgwater’ın “English Writers and Nietzsche” [İngiliz Yazarlar ve Nietzsche] başlıklı makalesinde vurguladığı gibi, her ikisinde de gerçeklik neredeyse aynı şey adına reddedilir; Nietzsche’de bir “mitoloji”, Yeats’te ise bir “fantasmagori” olarak.

“Döngüsel yapı” diyebileceğimiz fenomeni, yapıtında, başka yazarlarda olduğundan daha belirgin bir biçimde saptayabileceğimiz bir yazar varsa, bu hiç kuşkusuz, David Herbert Lawrence’tır (1885-1930). Tıpkı Yeats gibi Nietzsche felsefesinin etkisi altında kalmış olan Lawrence, kozmosa bir pagan gibi bakabilme yeteneğine, insanın ne yazık ki yitirmiş olduğu bu özgün yaşamsal güce kitaplarında neredeyse ağıt yakar. Kıyamet [Apokalips]başlıklı yapıtında aynen şöyle demektedir: “Uyum bağlantımızdan koparak kozmosu kaybettik ve bu en büyük trajedimizdir.

Eski kozmosla birlikte yaşamanın ihtişamı ve kozmos tarafından onurlandırılmanın yanında bizim değersiz, küçük doğa sevgimiz nedir ki". Lawrence, tıpkı Nietzsche'nin yaptığı gibi, insanın yeryüzündeki yaşamsal değerlerini körelten ve bunu bir ödül olarak verileceği söylenen ötedünyasal bir "sonsuz yaşam" adına gerçekleştirmeyi savunan Hıristiyanlığa şiddetle cephe alarak, ruhu değil, tam tersine bedeni, içgüdüyü, doğayı yüceltir. Söz konusu yapıtta, düşüncelerini başka bir pasajda şöyle vurgulamaktadır Lawrence: "Pagan düşünce biçiminin hakkını verebilmek için başlangıç ile son arasındaki kendi 'biteviye' yaklaşımımızı bırakmalı ve aklın daireler içinde hareket etmesine ya da imge kümeleri arasında geçiş yapmasına izin vermeliyiz. Sonsuz bir doğru çizgi üzerindeki bitimsiz zaman fikrimiz, bilincimizi kötü bir şekilde sakatlamıştır. Paganların daireler halinde hareket eden zaman kavramı daha özgürdür, hareketin yukarı ve aşağı devinmesine ve istenen her anda ruh durumunun tamamen değişmesine izin verir. Bir daire tamamlandığında başka bir seviyeye inebilir veya çıkabilir, hemen farklı bir dünyada olabiliriz. Ama bizim bitimsiz zaman metodumuzda, başka bir dağ sırası üzerinden yorgun argın ilerleriz". Alıntıdan açıkça anlaşılacağı üzere, Lawrence'ın kimi yapıtlarında bir örüntü (pattern) olarak beliren döngüsel zaman kavramı, insanın ayağındaki zaman kelepçesini gevşetip onu özgür kılan bir nitelik taşır. Gerçi Lawrence, döngüsel zamanın karşısına koyduğu zamanın "bitimsiz" olduğunu söylemektedir ama, dinlerin, özellikle de Hıristiyanlığın altını çizdiği zaman, bir sonu olan, bitimli bir zamandır; asıl bitimsiz olan, pagan inanışların sonsuz şekilde yinelenip duran zamanıdır. Lawrence, "bitimsiz" derken, çizgisel bir doğrultuda öncesiz ve sonrasız olarak var olduğu varsayılan, "kutsallık"tan" uzak olan zamanı kastetmektedir; yoksa büyük semavi dinlerin Kıyamet'le son bulacak olan zamanını değil.

Döngüsel zaman fenomeni, Lawrence'ın ölümünden sonra, 1931'de yayımlanmış olan Ölen Adambaşlıklı uzun öyküsünde bütün canlılığıyla yansıtılmıştır. Öyküde, adı doğrudan doğruya İsa olarak anılmamakla birlikte, İsa'nın yaşantısını yaşamış "yalnız" bir adamın hikâyesi anlatılır. Ne var ki bildiğimiz İsa mitosu, öyküde, kökten bir dönüşüme uğramış ve döngüsel zaman kavramının gereklerine uygun bir biçime uyarlanmıştır. Şöyle ki, gerildiği haçtan indirilen "yalnız" adam, kapatıldığı bir kaya mezardaki ölüm uykusundan uyanıp dirilir ve dirildikten sonra da insanlar arasında yaşamaya devam eder. Burada çarpıcı olan, bundan böyle insanları kurtarmak misyonundan vazgeçtiğini, tıpkı öteki ölümlüler gibi yaşamayı

sürdüreceğini söylemesidir. Artık önemli olan, ölüp başka bir âlemde sonsuz bir yaşama kavuşmak değil, insanlara bu doğrultuda yol göstermek değil, bu dünyada var olan yaşamın ta kendisidir. İnsanların arasına dönen "yalnız" adam, öykünün daha sonraki bir aşamasında Lübnan kıyılarındaki bir İsis tapınağının rahibesiyle karşılaşır ve rahibe onun, hasımları tarafından parçalanarak öldürülmüş olup şimdi karşısına dirilmiş olarak çıkan tanrı Osiris olduğuna kanaat getirir. Ölüp de dirilen adam da, söz konusu rahibenin sevgisiyle iyileşeceğini düşünür ve onunla sevişir. Bu sevişme ona yaşamın değeri konusunda geçmişte ne kadar yanılmış olduğunu, yitirdiği yaşamın aslında ne denli büyük bir şey olduğunu gösterir. Rahibe bu arada hamile bile kalmıştır. Ne var ki, dirilen adam, rahibenin çevresindeki köleler ve rahibenin annesi tarafından öldürülmekten korktuğu için, yani bir kez daha aynı akıbete uğramaktan korktuğu için, bir süre oradan uzaklaşır ama rahibeye, bir ilkbahar günü yeniden dönme vaadini de verir.

Ciğerlerinden ağır biçimde hasta olan Lawrence'ın bu öyküyü tam da ölüm döşeğinde kaleme almış olması, ona kuşkusuz apayrı bir dokunaklılık veriyor. Yitirilmekte olduğu farkedilen bir yaşam ama sanat yoluyla onu yeniden kazanmaya çalışan bir insanın yaşama çabası, ya da şöyle dersek, bu yeniden kazanma çabasının yarattığı yanılsamayla avuntu bulmaya çabalayan bir insanın içinde bulunduğu kaçınılmaz döngü...

Yapıtlarında döngüsel yapılara yer vermiş bir başka yazar ise, modernist edebiyatın en önde gelen öncülerinden biri olan James Joyce'tan (1882-1941) başkası değildir. Yetiştiği Katolik ve aşırı milliyetçi ortamın ruhunda yarattığı gitgide daralan kafesi kırmak isteyen Joyce, genel olarak politikaya da, din kurumuna da kuşkucu bir tavırla bakar ve sanatının özüne, dilin kendisinin baş kahraman olduğu girift ve bulmacamsı hedonist (hazsever) bir estetiği yerleştirir. Bu hedonist estetiğin temel dayanağı hiç kuşkusuz yaşam sevgisidir, yaşamı bütün olumsuzlukları içinde kabullenebilme gücünün sanat yoluyla sergilenmesidir. Joyce, insanın aşılmasıyla yaratılacak bir "üst-insan" kavramına hiçbir şekilde inanmasa da –hatta yapıtlarında daha çok bütün zaaflarıyla bir "alt-insan"dan söz eder görünür– yaşamı sevmek temel noktasında Nietzsche'ye tümüyle yaklaşır. Joyce'un yapıtlarında karşımıza çıkan döngüsel yapıların, tıpkı Lawrence'ta olduğu gibi, kozmosa bir paganın baktığı gibi bakabilme özleminden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Bu bakımdan, sözgelimi Ulysses'in, bir

başka dönüş hikâyesi olan Odysseus miti üzerine temellendirilmiş olması, son derece anlamlıdır.

Essex Üniversitesi öğretim üyelerinden Clive Hart, The Rhythm of Ulysses [Ulysses'in Ritmi] başlıklı çalışmasında, Joyce'un yapıtlarında yer aldığını gözlemlediği döngüsel yapıları ve bu yapıların tarihsel boyutunu, bu yapıların hangi temel düşünce ayrılığına dayandığını bütün ayrıntılarıyla ortaya koyan bir inceleme yayımlamıştır. Ele aldığım konuya son derece aydınlatıcı bir ışık düşürmesi açısından bu incelemeyi ana hatlarıyla aktarmak istiyorum. Hart incelemesinde, bütün Batı sanatının, temelde, iki ve üçün, ikilik ve üçlüğün karşıtlaşması ilkesine dayandığını ileri sürüyor. Clive Hart'a göre; ikili ve üçlü gelişme mantığına dayalı iki türlü anlatı, iki türlü anlatı imgesi var. Birinci tür, bir başka şeye yol açan, tümüyle farklı bir şey ortaya çıkaran bir anlatı kalıbı. Bunu a-b şeklinde ifade edebiliriz. Ötekinde ise, anlatının ilerleyişini durmaksızın izleyen ve ona, başlangıç noktasına dönüş olan bir başka noktayı daha ekleyen bir yönelim mantığı var. Bunu da a-b-a şeklinde ifade edebiliriz. Hart, her iki yapının da çok eski olup Batı'nın sanat bilincine farklı yollardan girdiğini söylüyor. Sözgelimi, iki-parçalı anlatı kalıbı çizgisel bir yönelim gösteriyor ve doğrudan doğruya kurtuluş dinleriyle bağlantılı; yani sonsuzluk içinde bir son nokta vaadini veren semavi dinlerle. Buna karşılık üç-parçalı anlatı kalıbı döngüsel bir görünüm sunuyor ve mutlu bir son vaadi vermek yerine sonsuz yinelemeyi vaat ediyor. Hart'a göre, Ulysses'in temel izleklerinden biri olan "ruhgöçü", böylesi bir döngüsel yapının ifadesi olarak ortaya çıkıyor. Ruhgöçü kavramı Batı düşüncesine Rönesans çağında Hıristiyanlığa karşı bir güç olarak yeniden girmiş bir pagan düşüncesi ve kökeni, özellikle, sanat akımlarını XV. yüzyıldan sonra derin bir şekilde etkilemiş olan yeni-Platonculukta yatıyor. Hart, Hıristiyanlığın dayandığı hikâyeyle bu türden kurtuluşlara dayanan sayısız hikâyenin taşıdığı "çizgisel" yapının, Batı'nın anlatım sanatının temeli olduğunu belirtiyor ve buna çok yalın bazı örnekler getiriyor: Sözgelimi, klasik romanslarda, oğlan kızla tanışır, kızı kaybeder, sonunda ise kızı elde eder. Hart'a göre, bu yapı, şu ya da bu özelliği çıkarıp eklemek kaydıyla, Cennet Bahçesi'nden kovulma ve sonra da bunun kefaretini ödemenin hikâyesidir. Hikâye, anlatının sonunda biter ve Cennet Kapısı açılır. Artık bir şeyleri araştırmamız gerekmez, yaşam son bulmuştur. Bize güçlü bir son duygusu verilir. Bu yapı hem çizgisel hem de iki-parçalıdır. Bir öncesi ve bir sonrası vardır. Bu kalıp ortaçağ sanatına ait çok sayıda anlatının temeli olduktan

sonra, pagan özellikli üç-parçalı yapıyla ilginç bir şekilde çatışmaya girmiş ve Rönesans'tan sonra da onunla istikrarsız bir amalgam oluşturmuştur. Daha sonraları, muhtemelen XVIII. yüzyılın ortalarında, bu kalıbın yerine büyük ölçüde yeni-klasisizmin simetri anlayışı geçmiştir. Hart'a göre, bu yapısal örüntülerin en iyi örneklerine müzik sanatında rastlayabiliriz: sözgelimi çoğu barok müzik yapıtının temelini oluşturan yapılar (puan ve kontrpuan); ya da, mimari düzlemden bir örnek vermek gerekirse, iki-parçalı olan ortaçağ kiliseleri. Buna karşılık; yeni-klasisizmin damgasını taşıyan saray inşa üslubu, üç-parçalıdır. Clive Hart'a göre, bir gidiş-dönüş yolculuğunu içeren a-b-a formunun odağında, "insan" ögesi bulunur. Burada önemli olan, sonunda dönmüş olunan insani gündelik deneyimin, merkezdeki daha uzak deneyimlerin değerlendirilmesi açısından bir temel oluşturmasıdır. Sözgelimi, anlatı kahramanı bir ganimetle dönme amacıyla dünyaya açılır; Prens Uyuyan Prenses'i bulup uyandırır ya da ejderi öldürür. Hart, bu dönüş yolculuğunun Hıristiyanlık hikâyesindeki amaçlara kolaylıkla uyarlanabileceğini ileri sürüyor. Ona göre, sözgelimi Dante'nin İlahi Komedyası'nda, bu iki yapının bir amalgamını görebiliriz: Dante, evrenin uç noktasına gider ve şiirinin çeşitli aşamalarında, insanlığın geri kalan kısmına aktarmak üzere göksel bilgi ganimetini taşıyarak döner. İşte, Hart, bu üç-parçalı yapının, Rönesans'ın hümanizma hareketiyle bağlantısı olduğunu söylüyor. Bu üç-parçalı "gidiş-dönüş metafiziği" XV. yüzyılın son onyılları içinde Floransa'dan dünyaya yayılan yeni-Platoncu felsefenin en temel özelliği olup çıkıyor. Bu felsefeye göre, kozmosun maddesel ve zamansal yapısı Tanrı'dan yayılan ve yine O'na dönen simetrik ve tıpkı bir nabız gibi atan, bir ritim izlemektedir. Tanrı'nın birliği, sonunda içinde yaşadığımız dünyanın çoğulluğu olmak üzere çeşitli formlara doğru gelişir. Ama bu çoğulluk, sonunda, yeniden Tanrı'ya döner. Türeyim, Hareket ve Yeniden Özümlenme gibi terimlerle ifade edilebilecek tinsel bir döngüdür bu. Hart'ın yazdıklarına bakılırsa, kozmosun bu döngüsel örüntü içinde algılanması, daha önceki iki-parçalı yapının yerine üç-parçalı formun geçmesinde belirleyici bir etki yapmıştır. Sözünü ettiğimiz bu üç-parçalı yeni-Platoncu örüntü, Üç Letafet Tanrıçası (Three Graces) metaforuyla, çoğu kez bir mitleştirmeye de uğramıştır. Aşk, Güzellik ile karşılaşır ve sonuç Haz olur ve Haz bizi yeniden Aşk'ın doğasını anlamaya yönlendirir. İnsani deneyimi göz önünde tutarsak bunu başka bir biçimde şöyle ifade edebiliriz: Tanrı güzel Dünyasını kucaklamak üzere aşağı iner ve Dünya da sevgisini O'na yansıtır. Clive Hart'a göre söz konusu bağlam içinde en

önemli öge, insani imgelemin bu örüntüyü tersine yansıtmasıdır; yani insanın Tanrı ile karşılaşmak üzere dışarı açılması ve dünyevi yaşama Güzellik görüntüsüyle dönmesidir. Şu da var ki, Hart, Joyce'un söz konusu yeni-Platoncu örüntüyü yapıtlarında işleyiş tarzının genelde ironik olduğunu söylüyor.

Doğrudan Joyce'un yapıtlarına gelirsek, Clive Hart, Joyce'un öyküleriyle romanlarında çizgisel ve döngüsel yapıların iç içe geçmiş olduğuna dikkati çekiyor. Sözgelimi 1914'te yayımlanmış bir öyküler derlemesi olan Dublinliler'de, hem a-b formunda çizgisel hem de a-b-a formunda döngüsel yapılar ilginç bir şekilde bir araya getirilmiştir. Öykülerin bir Bildungsroman (gelişim romanı) şeklinde okunabilecek çizgisel bir gelişimi olduğu gibi, baş kahramanın çocukluğu, yeniyetmeliği, olgunluğu ve toplum yaşamına katılması bir sıra izlenerek verilir; ama böylesi bir çizgisel seyir izlemeyen, öykülerin salt art arda dizilişinden kaynaklanan örüntüyle ortaya çıkan, döngüsel bir yapısı da vardır. Hart, döngüsel yapının çizgisel yapıya karşı işlediğini ve böylelikle de yolculuğun ironik bir versiyonunun yaratıldığını söyler. Bunun içindir ki, öykülerde anlatılan baştan çıkarılmalardan, ayartılmalardan hiçbir zaman kurtuluş yoktur. Baş kahraman, başından geçen bütün öykülerde, sonuç olarak hiçbir ganimet elde etmemiş olarak, başlangıç noktasına döner. 1916'da yayımlanan Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi romanı ise, Hart'a göre, çizgisellik ve döngüsellik kalıplarının daha titiz bir şekilde bir araya getirildiği bir yapıttır. Kahramanın ilk yirmi yılı adeta XIX. yüzyılda yazılmış bir gelişim romanı formatı içinde dile getirilir. Ama öte yandan roman, içerdiği döngüsel yapı gereği, edebiyat dünyasının temsilinin bir çocuk gözüyle algılandığı biçimden yola çıkar ve yine çocukça denebilecek bir dizi klişe sözle, seslenişle sona erer. Toplam beş bölümden oluşan romanda, karşıtlık oluşturan bir doruk noktası olan üçüncü orta bölüm, döngüsellik düşüncesi açısından son derece önemlidir. Roman kahramanı Stephen bu bölümde kendini önceki deneyimlerinden uzak yeni bir dünyada bulur. Söz konusu orta bölümün anlatı açısından birincil önem taşıyan yanı, cehennem üzerine verilen ünlü vaazların bulunduğu bölüm olmasıdır. Stephen elde ettiğini sandığı ganimetlerin aslında bir yanılsamadan başka bir şey olmadığını farkeder, kişisel gelişim yolculuğunun son noktasında öğrenme sürecini tamamladığını ve yaşama yeni doğmuş bir çocuk gibi yeniden başlamakta olduğunu görür. Bir başka deyişle, döngü bir kez daha kapanıp son bulur. Joyce'un ilk basımı 1922'de yapılan başyapıtı Ulysses

ise, bir başka dışa açılış ve geri dönüş hikâyesidir. Nitekim Joyce Ulysses'i başlangıçta, Dublinliler'de yer alan öykülerin devamı olabilecek yeni bir öykü olarak tasarlamış, ancak daha sonraları ona bir roman biçimini vermeyi yeğlemiştir. Bilindiği üzere Ulysses, Homeros'un ünlü Odysseia destanının sağladığı temeller üzerine kurulur. Roman kahramanı Bloom Odysseus'un, karısı Molly ise Penelope'nin dönüştürülmüş çağdaş bir versiyonudur. Clive Hart, Joyce'un, hikâyesini kendi kuyruğunu ısırttıracak tarzda kendi üzerine döndürdüğünü ve böylelikle de ona bir aşkınlık olanağı vermeyi reddettiğini vurgular. Joyce açısından, "kurtuluş" diye bir şey gerekli değildir; epik gelenekte olduğu gibi, onun bu çağdaş yorumunda da, sadece "şeylerin ortasına" [in media res] dalmak söz konusudur. Odysseus'un olduğu gibi Bloom'un da yolculuğunda vardığı en uç nokta, onun kendi Kalypsosu ile karşılaşmasında yaşadığı duygusal atıllığa boyun eğmesidir. Hart, Bloom'un yuvaya getirdiği ganimetin, yani Kalypso biçiminde dahi olsa Molly ile olan ilişkisinin, kendi başına tatmin edici olmasının altını çizer. Bir başka deyişle, Penelope ile Kalypso özdeşliğinin Bloom tarafından kabulü, romanın döngüsel yapısının kusursuz bir şekilde kapatılmasını sağlar. Nitekim, Hart'a göre, Ulysses'in esas kahramanı olarak görülebilecek dilin dışa açılış-geri dönüş yolculuğu gerçekliğin temsili kadar önemlidir.

Edebiyatta "döngüsel yapılar" fenomeni, yazımın başlangıcında belirttiğim gibi, yazan öznenin derinlerde yatan bir iç zorunluluğuyla bağlantılı olabilir ve bu yönüyle de Nietzsche'nin "aynı olanın ebedi dönüşü" ya da "bengi yinelenme" olarak ifade edilebilecek zorlu düşüncesiyle aynı temeller üzerine oturuyormuş gibi görünmektedir. Nietzsche'nin 1882 tarihli Şen Bilim [Die fröhliche Wissenschaft] adlı yapıtında yer alan 341 no'lu pasajdaki şu sözlerine kulak verirsek, söylemek istediklerimi daha kolay anlayabiliriz: "En ağır yük: şayet bir gün ya da bir gece bir demon gizlice gelip de yalnız mı yalnız olduğun bir anda sana şöyle demiş olsa: 'Bu hayatı –şimdi yaşamakta olduğun ve geçmişte de yaşadığın bu hayatı– bir kez daha ve sayısız kez daha yeniden yaşaman gerekecek; yeni hiçbir şey olmayacak bu hayatta; tam tersine, en küçük acı, en küçük haz, en küçük düşünce, en küçük iç çekme, hayatta dile getiremeyeceğin kadar küçük ya da büyük her şey, hepsi de aynı sıra ve düzen içinde sana geri dönecek... şu örümcek de dönecek, ağaçların arasındaki şu ay ışığı da, hatta şu an ve ben kendim de! Hayatın bengi kum saati durmaksızın dönmüş olacak ve onunla birlikte bir toz zerresi olan sen

de!’ Acaba kendini yere atıp da dişlerini gıcırdatmaz ve bu demona lanetler yağdırmaz mıydın? Belki de daha önce onu şöyle yanıtlamış olabileceğin olağanüstü bir ânı yaşamadıkça bunu yapardın: ‘Sen bir tanrısın; böylesine tanrısal bir sözü hiçbir zaman işitmedim ben!’... Eğer bu düşünce yakana yapışmış olsa, seni dönüştürür ve belki de ezer geçerdi. Her konuda kendine şöyle sorar dururdun: ‘Bunu istiyor musun? Bunu yeniden istiyor musun? Bir kez mi? Hep mi? Sonsuza kadar mı?’ Bu soru, üzerine kesin ve korkunç ağırlığıyla çökerdi! Ya da, ah, bu öncesiz sonrasız yaptırım ve mühürden başka hiçbir şey talep etmeyecek kadar kendini ve hayatı sevmen gerekirdi.”

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı

Türk edebiyatının ağır ve derin akan suyu Bilge Karasu, her zamanki gibi kendini biraz fazla özlettikten sonra, 1985 baharında Gece adlı romanıyla okur karşısına yeniden çıkmıştı. Bu kezse elimizde Karasu'nun Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamıbaşlıklı uzun öyküsünün on altı yıl sonra yapılan yeni basımı var. Artık sahaflarda bile bulunamayan eski basımları düşünürsek, Türk öykücülüğünün kilometre taşlarından sayılması gereken bu yapıtların yeniden yayımlanmış olması –Troya'da Ölüm Vardı– kuşkusuz sevindirici bir olay. Her şeyden önce de yeni kuşakların geçmişle bağlarını kopartmamaları açısından önemli bu tür girişimler.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'na geçmeden önce, izleksel açıdan bu çalışmanın bir devamı sayılabileceğini düşündüğüm Gece üzerinde birkaç söz söylemek istiyorum. Kitabın kapağına "roman" alt başlığı konulmuş olmasına karşın, ben bu yapıtı "anlatı" türü içinde görmeye eğilimliyim. Karasu bir denemesinde, imge karmaşıklığı açısından romanı en gelişkin tür olarak gördüğünü dile getirmekteydi. Karmaşıklık konusunda Karasu'yla aynı düşünceleri paylaşmakla birlikte çalışmanın özellikle zamansal ve uzamsal yapısı açısından ben Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın anlatı türü içinde sınıflandırılmasını daha uygun bulmaktayım.

Bilge Karasu, Gece'de, polisiye bir roman kurgusu içinde, temelde törel yönü ağır basan yazınsal bir söylem geliştirmekte. Roman boyunca birkaç kişiliğe bölünen ama gerçekte tek bir gövdeden yazdığını da yer yer belli eden anlatıcı figürü –"yazar", "düzeltmen", "yaratman"– düş gücünün kendisine verdiği estetik serbestlikle, öncelikle de yazıp bozan homo ludens kimliğinden sıyrılmadan, hem ilginç bir yazın serüvenini hem de zorlu bir iç sorgulamayı dışa vurmakta. Karşımıza ilk kez Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı uzun öyküsünde çıkan ve Gece'de devam eden "baskı" ve "inanç" izlekleri, Gece'de deyim yerindeyse bir çeşit "entelelektüel şizofreni" diye niteleyebileceğimiz bir tutum içinde dile geliyor. Anlatıcı figürü, gece-gündüz manikeizmi içinde, karşısına yalnızca "gelenek"i, "baskı"yı değil, bu kez "dil"in kendisini de almakta. Dil aracılığıyla anlam ararken, dil içinde yitip giden, dağılan bir özne söz konusu. Gece metninin uzamsal ve zamansal belirsizliği, insana adeta sürrealist ressam De Chirico'nun tablolarının tekinsiz ve anakronik mekânlarında dolaşılıyormuş duygusunu

veriyor. Öte yandan, ilk bakışta göze çarpan bu zamandışılığın, bu tarihsizliğin birtakım simgeler ardında gizlenmiş olduğu da kendini açığa vurmakta. Bu açıdan Gece'nin örtük bir simgeciliğe de sırt verdiğinden söz edilebilir. Oysa Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı doğrudan doğruya "tarihsel" diyebileceğimiz bir uzun öykü olmamakla birlikte hiçbir simgeci ögeye yer vermeden belli bir tarihsel döneme oturmakta. Sorun, hiç kuşkusuz, bu yapıtlar için türsel bir yafta bulmak değil. Beri yandan, sorun, belli bir yaşantı içeriğinin kendine en uygun yazınsal biçim içinde dile getirilmesi. İki yapıt arasındaki izleksel süreklilige ilişkin olarak dikkat edilmesi gereken bir başka nokta da, her iki metnin örgüsünde alttan alta "ahlaksal" bir söylemin sürüp gitmesi. Göze batmayan ama kendini derinden duyumsatan bu estetik-etik iç içelik yazınsal açıdan başarıyla dengelenmiş bir görünüm sunuyor.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın, gerek konusu, gerekse anlatım ve üslup özellikleriyle Türk öykücülüğünde şimdiye değin denenmemiş bir girişim olduğu söylenebilir. Anlatı, "Ada" ve "Tepe" başlıklarını taşıyan iki ana bölümden oluşmakta. İlk bölüm, yaşlı keşiş Andronikos'un, ikinci bölümse genç –ama öyküleme zamanını göz önünde tutarsak artık yaşlı– keşiş İoakim'in ağzından anlatılıyor. Her iki bölümde de başat anlatım kipi, "iç monolog" biçiminde üçüncü tekil kişi. Öykünün olay örgüsü şöyle özetlenebilir:

Bizans İmparatoru III. Leon'un 730 yılında, resimlere tapınmanın Hıristiyanlığının özünü zedelediği gerekçesiyle ikonaları yasaklama kararı alması üzerine Andronikos adındaki otuz yaşlarında bir keşiş, inançlarını sınamak, çıkarılan karar üzerinde belli bir yargıya varabilmek ve de iman tazelemek amacıyla, hiç kimseye emir vermeksizin yaşadığı manastırdan ayrılarak bir kayıkla uzaktaki bir adaya kaçar. Bundan böyle, bir yandan, bu adada yaşamanın gereklerini ve zorluklarını düşünüp taşınırken, bir yandan da başkalarının yargılarından uzak kalarak kendi vicdanıyla bir iç hesaplaşmadan geçmektedir. İmparator'un verdiği karara "evet" ya da "hayır" demenin, inancının sağlamlığı açısından ne gibi sonuçlar vereceğini düşünüp taşınır. Kahramanlığı mı seçmelidir, yoksa boyun eğen bir uzlaşmacılığı mı? İnsanın bir kahraman olmadan da sahih bir yaşam olanağının bulunup bulunmadığı üzerinde kafa yorar. Manastırda birlikte yaşadığı İoakim ve Andreas adlarındaki genç keşişlerle geçirdiği günleri anımsamaya çalışır. Barınabileceği bir yer ve bir keşişin kitabında okuduğu bir su kaynağı arar. Derken, kaynağın yerini saptayıp onun bulunduğu

tepeye tırmanmaya çalışır. Zihninden o an, başkentte tüm ikonaların yakılmakta olduğunu geçirir. Ve sonunda, adada iki ay kadar kaldıktan sonra, başkente döner ve yeni çıkarılmış olan karara "hayır" der. Ne var ki biz bu "hayır" kararını ancak "Tepe" başlıklı ikinci bölümde, aradan elli yıl geçtikten sonra, artık yaşlanmış olan İoakim'in ağzından öğreniriz. İoakim'in kendisi, İmparator'un kararını onaylamakla birlikte, bir süre sonra, ikonalara tapınmanın yasak olmadığı Batı'ya, Ravenna'ya kaçmıştır. Daha sonra da, buradan Roma'ya gider. Elinde değneğiyle Roma'daki Aventius tepesine tırmanırken geçmişi zihninde an an yeniden kurmaya çalışır. İoakim, kararından ötürü hücreye atılıp cezalandırılan Andronikos'u, onurunu koruduğu için bir kahraman olarak görmektedir. Kendi benimsediği uzlaşmacı tutumu Andronikos'un tutumuyla sürekli karşı karşıya getirir. Tıpkı Andronikos gibi o da kendini sıkı bir iç sorgulamadan geçirir. Öte yandan, bu arada, Doğu'da ikonalara tapınma yasağının kaldırılmış olduğu haberini alır. Ama bu yeni karar tutumunda hiçbir değişikliğe yol açmaz. Birinci bölümün sonunda Andronikos'u hangi kararsızlıklar içinde görmüşsek, ikinci bölümün sonunda da İoakim'i benzer kararsızlıklar içinde görürüz.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, konusunu doğrudan doğruya Bizans tarihinden alması bakımından da öncü sayılabilecek bir uzun öykü. Edebiyatımızda Bizans şimdiye değin daha çok Osmanlı'yla ilişkisi içinde ve onun gözünden ele alınmıştı; bu bakımdan, Bizans'a İslam öncesi bir bakış yöneltmesi ve onun iki yurttaşının gözünden irdelemesi açısından bir ilk örnek oluşturuyor.

Yukarıda, öykünün tarihsel bir platforma oturmakla birlikte klasik anlamda "tarihsel" bir öykü sayılamayacağını belirtmiştim. Böylesi bir değerlendirme yapmış olmam, hiç kuşkusuz, tarihsel arka planın öykünün kuruluşunda salt süsleyici bir rol üstlendiği anlamına gelmiyor. Her şeyden önce, keşişlerin iç hesaplaşmaları, tarihsel bir karar sonucu ortaya çıkmakta. Dolayısıyla, tarihsel öge, öykünün yapısal bütünlüğünde vazgeçilmez bir işlev taşıyor. Bu açıdan, Karasu'nun öyküsündeki tarihsel boyut, popüler tarihsel romanlarda göründüğünün tersine, hiçbir zaman iğreti değil. Her iki keşişin de psikolojisi, tarihsel gelişmelere koşut olarak, derinlikle veriliyor.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın ana çatısını oluşturan "inanç" ve "baskı" izlekleriyle bağlantılı olarak, yapıt, felsefede hem bir sorun hem de sorunsal özellikleriyle ortaya çıkan özgürlük kavramını ele alıp işliyor. "Seçiş özgürlüğü" ya da "karar özgürlüğü" diye nitelediğimiz özgürlük bu.

Söz konusu tema Batı edebiyatlarında çok sayıda yazın yapıtının konusunu oluşturmuştu. Ne var ki, bu sorunun –Sartre, Camus ya da Anouilh gibi yazarların yaklaşımlarından farklı olarak– Karasu'daki işlenişi bir hayli değişiklikler gösteriyor. Bir kere, Karasu'nun amacı, tezli bir yapıt ortaya koymak değil. Buna, her şeyden önce, Karasu'nun öyküleme tarzı el vermiyor. Yazar ya da anlatıcı, bilinçli olarak geriye çekilip, öykü kahramanlarını kendi iç dünyalarıyla verme yolunu tutuyor. Yazarın böylelikle, temel bir tutum olarak, kahramanlarından biri ya da öteki lehine –Andronikos: "istenç özgürlüğü; İoakim: "kayıtsızlık özgürlüğü"– herhangi bir yönlendirmeden uzak durduğunu gözlemliyoruz. Karasu, yansız bir anlatıcı konumunu benimseyerek, öykü kişilerinin iç yaşantılarını betimlemekle yetiniyor. Gerçi, öykünün, son çözümlemede, "kahramanlık kültü"nü dolaylı olarak sorguladığı ve bu sorgulamaya kesin ve açık bir yanıt getirmeksizin, sorunu askıda bıraktığı da söylenebilir. Bu açıdan, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın "değer görececiliği" anlaşıyını gündeme getirmiş olduğundan söz etmek de mümkün görünüyor. Ancak biz bu yargıya, öykü kahramanlarının farklı doğrultulara yönelen yaşam tarzlarından çok bizzat Karasu'nun anlatım tarzından, yapıtında saptadığımız "kontrpuan" tekniğinden yola çıkarak varabiliyoruz. Bir başka deyişle, şehitliği seçen Andronikos'un, ya da uzlaşmacılığı seçen İoakim'un tutumları değil de, yazarın biri ya da öteki lehine kişisel bir yargıya varmaksızın kahramanlarını karşı karşıya koyan anlatım tarzı bize böyle bir yargıya varma olanağı veriyor. Üçüncü tekil kişi ağzından verilen "iç monolog" tekniği de, bizi, "değer görececiliği" savını yazarın yan tutar bir özelliği gibi görmekten alıkoyuyor.

İdeolojik çerçeve bağlamında, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı 'nda, Doğu-Batı sorunsalının sorgu konusu edildiğinden söz etmek mümkün. Denebilir ki, ikonalara tapınmayı yasaklayan kararın temelinde, Arapların VIII. yüzyılda Bizans İmparatorluğu 'nun sınırlarına dayanmasının belli bir rolü olabilir. Ne var ki bu nokta, metnin yazınsal bütünlüğü içinde, herhangi bir biçimde vurgulanmış değil. Bir başka deyişle, Karasu, İoakim'e zaman zaman Doğu imparatorlarına sitem ettirse de, Doğu ya da Batı'dan birini daha sevimli göstermeye çalışmıyor. Andronikos'un Doğu'da kalmayı seçişiyle İoakim'in Batı'ya kaçmayı seçişi eş ağırlıklarla dengelenmiş oluyor. Temel sorun, Doğu'da da kalmış olsalar, Batı'ya da kaçmış olsalar keşişlerin sahih (otantik) yaşama giden yolu nasıl bulacakları sorunu.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nı "inanç" ve "baskı" izleklerinden yola çıkarak okumak mümkün göründüğü gibi, Karasu 'nun birçok başka çalışmasında bulduğumuz "usta-çırak" izleğine bağlı kalarak da okumak olası görünüyor. Öyküde, Andronikos'un kişiliğinin geliştirilme çizgisiyle İoakim'inki arasında bir karşılaştırma yaptığımızda şöyle bir tabloyla karşılaşıyoruz: Andronikos kendini yıpratıcı bir iç sınamasına, özgür olmanın verdiği kaçınılmaz iç daralmasına kaptırdıktan sonra, özgürlüğün sırtına yüklediği bu taşınmaz ağırlığı atıp, boyun eğmeyi seçiyor. Sanıyorum burada vurgulanması gereken nokta, İoakim'in Andronikos'u bir kahraman olarak görmesinin söz konusu "hayır"ın sonucu olan hücre, hapis ve ölümden çok, onun adada geçirdiği sıkıntılarla dolu o iç sınama anlarına bağlı oluşudur. İoakim Andronikos'un kahramanlığından bir çeşit pay alabilmek amacıyla tıpkı onun gibi kendini bir iç sorgulamadan geçirir. Bu açıdan, Andronikos'la İoakim arasındaki bu "eşduyum" (empathy) ilişkisiyle bağlantı olarak bir "usta-çırak" izleğinden söz etmek de yanlış olmayacaktır. Nitekim, İoakim, öykünün son sayfalarında kendisi üzerinde şu gözlemde bulunacaktır:

"Bu adamın en büyük üzüntüsü, başkalarının dertlerine, üzüntülerine ortak olması, onların yardımına koşmaktan kendi hayatını yaşayamaması, kendi üzüntülerine, kendi sevinçlerine dalamaması olacaktı. Geçimini ondan bekleyenlere geçim, sevincini ondan bekleyenlere sevinç yetiştirmekten mutluluk duyacaktı..."

Alıntıdan çıkarsanacağı gibi, kahraman figürünü yalnızca Andronikos'un kişiliğiyle sınırlamak yanılgıya sürükleyebilir, çünkü Bilge Karasu, çift yönelimli bir yazınsal yordamı yeğleyerek, öykü kişileri arasında yapıtın içeriği bakımından çok önemli bir "düşünce ozmosu" de gerçekleştirmiş görünüyor. Nitekim öykünün "Ada" ve "Tepe" bölümlerinin birbirine eklemlenme şekli de, sözünü ettiğimiz "usta-çırak" izleğini doğrular nitelikte. "Ada" bölümünde Andronikos tepeye uzanan yolu arıyor, ama bölüm biterken tepeye henüz tırmanamamış olduğunu okuyoruz. Öte yandan, ikinci bölüm İoakim'in Aventius Tepesi'ne tırmanma devinimiyle açılıyor. Birinin bıraktığı yerden sanki ötekisi devralıyor tırmanma girişimini. Usta-çırak izleğinin geçerliliğini en çok doğrulayan, bu izleğe en çok yaklaştığımız nokta bu. Keşişlerin her ikisinin de bir tepeye tırmanma amacını gütmüş olmaları, bir eğretileme olarak, aşkınlığa doğru bir yönelme olarak yorumlanabilir. Bu aşkınlığın İoakim için Hıristiyanlıkla özdeşleşmiş

olduğu da söylenebilir. İoakim, Hıristiyanca duygulanımlarını sayfa 151'de şöyle dile getiriyor:

"Ne olduğunu biliyor artık
Ne olduğunu
Yenik olduğunu
Dolayısıyla utkuya varmış olduğunu
Biliyor."

Hıristiyanlığın "yitiren kazanır" düsturu, İoakim'in söyleminde Andronikos'un kahramanlığından pay aldığı bir nokta olarak beliriyor. Ve Karasu'nun bunu dile getirirken şiirsel bir formu yeğlemiş olması, anlatısına daha bir dokunaklı atmosfer kazandırıyor.

Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı'nın dilsel ve biçimsel özelliklerini göz önünde tuttuğumuzda şunları gözlemliyoruz: Öykünün anlatım dilini niteleyen en başat özellik, sanıyorum ki, Karasu'nun ağır ağır ilerleyen, ölçülü ya da kendi deyimiyle söylersek "dolu"[5] tümceler kullanmış olması. Sözcük ekonomisini bilen, sözcükleri bol keseden harcamak istemeyen bir tutum Karasu'nunki. Hatta Karasu kahramanı İoakim için bir sözcük denizinde boğulduğu benzetmesini yapmış olsa da, böyle. Öte yandan, anlatıda, genellikle, "şimdiki zaman" kipinin kullanılmış olması, öykü kahramanlarının yazar tarafından sıkı bir nedensellikle belirlenmiş olmadıklarını, geleceklerinin açık olduğunu, bu geleceği kendi kişisel kararlarıyla biçimlendirmek zorunda olduklarını imliyor. Bunun yanı sıra, insan psikolojisinin derinliğini bütün boyutlarıyla verebilmek açısından, herhalde hiçbir yazınsal teknik "iç monolog" kadar etkili olamazdı. Bunun bilince olan Karasu, kahramanlarının yaşantılarını doğrudan anlatmak yerine, kahramanlarının bilinçlerinde olup bitenleri tüm doğallığı ve kendiliğindenliğiyle vermeyi yeğliyor. "İç monolog" iki ayrı kanalda işliyor ve zaman zaman dış çevreyle, şimdiki zamanla kesintiye uğruyor. Geçmiş ile şimdiki zaman sürekli iç içe geçiyor. Buna koşut olarak, "Ada" bölümünün konusunu oluşturan Andronikos'un söylemiyle, "Tepe" bölümünün konusunu oluşturan İoakim'inkinin belli bir farklılık gösterdiğini de vurgulayalım. Şöyle ki, İoakim'in söylemi daha dağınık, daha belirsiz, daha daldan dala; çünkü araya elli yıllık bir geçmiş sisi girmiş. Andronikos ise şimdiki ânın gerçekliğini tüm yaşamsal zorluklar içinde daha çok duyumsuyor. Su arıyor, barınacak bir yer arıyor, Bizans'ın karşıda alevler içinde yandığını zihninden geçiriyor, balıkçılarla karşılaşırsa nasıl davranacağını düşünüp taşınıyor. Andronikos için önünde belli bir

edimle doldurması gereken bir gelecek var, oysa İoakim yalnız ve yalnız geçmişiyle yaşıyor.

Bilge Karasu'nun üslubu, öykünün özellikle "Tepe" başlıklı ikinci bölümünde, şiirsel yanı ağır basan bir lirizm taşıyor. Bu şiirsellik, sayfa 80'de olduğu gibi, kimi zaman doğrudan düzyazı biçiminde dile getiriliyor:

"Havanın içinde bir renk var. Havanın içinde dağılgın bir renk.

Roma'nın tükenmez, bastırılmaz değiştirilmez rengi. Bir bakıma kendi yurdunun, kendi şehrinin, kendisini kusmuş olan Bizans'ın rengini andıran bir renk. Ama ondan gene de başka."

Kimi zaman da düzyazı sınırlarını alabildiğine aşarak, alt alta satırlarla, manzum bir şekilde yansıtılıyor:

"Roma'nın eksiği bu: Denizin sarıca rengi
Göğün mavisiyle yetinme zorunluğu
Yaşamayı eskitmekten
Eskitmek için kullanmak gerekir bir şeyi,
Herhangi bir şeyi
Yaşamı tüketmekten
Bu da öyle, tüketmek için başlamak
gerekir.
..."

Andronikos'un iç hesaplaşması İoakim'im anılarında, gündelik sözcüklerle dile getirilen us yürütme sınırlarını aşıp yer yer ilginç bir söyleme de dönüşüyor. Sözgelimi sayfa 129'da, düşünce ve dil, virgüllerle, her bir sözcükte iyiden iyiye kırılıyor:

"'Yemek' demişti, 'yemek yemek, beni, canlandırdığı, ölçüde, bana, güç, verdiği, ölçüde, beni, ölümden, uzaklaştırıyor, oysa, bu, işkencenin, sonu, öyle, kolay, kolay, geçeceğe, benzemediğine, göre, ya, ölmemi, ya, çıldırmamı, beklediklerine...'"

Karasu'nun bu virgülleri fantezi olsun diye kullanmadığına kuşku yok: Her bir yeni sözcük Andronikos'un boğazına dolanıyor. Tıpkı 106. sayfada dile getirildiği gibi.

"Bundan sonrası tükenesiye tükenmez sözler
Tükenmez sözleri tükenesiye
Söylemek olacak
Oldu da. Olan buydu. Olmuştu.

Sözlerden ördüğü tükenmez ipi boğazına dolaya dolaya tükenmişti Andronikos."

Bilge Karasu, metnin dokusunda öykü kişilerinin karakterlerini açımlayıcı bir masala da yer vermiş. 117. sayfada anlatılan “aynı renkte iki taşı yan yana getirmeden kurulması istenen saray” masalı, gerçekte bir mesel niteliğiyle, İoakim’e hayatın anlamı üzerinde yeni bir düşünce aşılıyor ve onu kendi yaşamıyla masaldaki duvarcının yaşamı arasında bir karşılaştırma yapmaya sürüklüyor.

“Doğulu köle, saatlerce sürmüş gibi olan masalını bitirdikten sonra İoakim’e şunu sormuştu: Ne anladın bunlardan? Bu masal sana neyi düşündürmek ister? Sonra İoakim’in karşılığını beklemeden doğrulup yerinden kalkmıştı. Yürürken, ‘Hayat,’ demişti, o kadar”

Yine metnin ilerleyişi içinde ilk bakışta anlam veremediğimiz, belli bir yere oturtamadığımız birtakım olayların, sayfalar ilerledikçe, karakterlerin geliştirilmesi açısından oldukça işlevsel bir biçimde kullanılmış olduğuna dikkat ediyoruz. Örnekse, İoakim’in manastır avlusunda iyileştirip beslediği ve sonunda boğarak öldürdüğü “tilki”yi konu olan epizot. Temel olay akışına koşut olarak anlatılan ve önemsiz, ikincil, rastlantısal bir olay gibi görünen bu epizot, metnin sonlarına doğru, Ioakim’in verdiği kararın ölçülüp tartıldığı bir çeşit denektaşı niteliğine bürünüyor. Buna dayanarak Bilge Karasu metinlerinin sağlam bir yazınsal mimariyi taşıdığını ileri sürmek mümkün.

Belki söylemeye bile gerek yok ki, Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı, tüm Karasu metinlerinde olduğu gibi, özenli ve titiz bir Türkçeyle kaleme alınmış. Yapıtlarında öz Türkçe sözcüklere Karasu kadar yer vermiş ve bu sözcükleri kulağı tırmalamadan kullanmış yazarımız herhalde azdır. Öyküde, “yarlığ” (ferman), “uruba” (ruba: giysi), “pırnal” (Yun: meşe çalısı) gibi dilimizde pek de yerleşik olmayan sözcükler de göze çarpıyor.

Şu rahatlıkla söylenebilir ki, resme taparlığı konu olarak alan bu yapıtın kendisi küçük fırça darbeleriyle yapılmış bir tasviri andırıyor. Durgun, ağırbaşlı, biraz soluk bir tasvir bu. Kimi eleştirmenlerimizin sözünü ettiği Karasu’nun “mozaikçiliği”ni de bu bağlamda düşünmek gerek. Kitabın kapağına konmuş ve naifliğiyle tipik olan Bizans mozaiği de yapıtın içeriğine oldukça uygun düşmüş: Söz’ün kılıçla ortadan kaldırılma tehdidi.

Son bir söz olarak şunu söyleyebilirim ki, Bilge Karasu Uzun Sürmüş Bir Günün Akşamı uzun öyküsüyle Bizans’tan Cumhuriyet Türkiye’sine tarihsel ve kültürel bir geçit oluşturmakla kalmıyor, belleklerde uzun süre yer edecek bir yazınsal ustalığı da ortaya koyuyor.

Tutunamayanlar Üzerine

Düşünce Tutamakları

Şuna hiç kuşku yok ki, Türk edebiyatı tarihinde hiçbir yazınsal yapıt, yayımlanış tarihinden itibaren (1. cilt: 1971 Aralık; 2. cilt: 1972, Sinan Yayınları) böylesine uzun süre kesif bir ilgisizlik ve kayıtsızlıkla karşılaşmamış, ama aynı zamanda da, keşfedildiği 1983 tarihinden sonra, yıllar içinde gitgide “kült” bir kitap statüsüne çıkarılasıya, böylesine yoğun entelektüel ve popüler bir ilginin konusu olmamıştır. Bu olgunun, tarihsel ve kültürel konjonktürün denk düşmemesinden, ilk yayımlandığı dönemde Tutunamayanlar’ı gerçek yazınsal değeriyle alımlayacak estetik bir ortamın henüz var olmamasından kaynaklanan bir talihsizlik olarak yorumlanması hiç kuşkusuz ilk bakışta makul gibi görünen iyimser bir yaklaşımdır. 12 Mart 1971 muhtırasının gölgesiyle muhalif sol ideolojinin egemenliğini taşıyan Türk edebiyat dünyası, kültürel düzlemde, Tutunamayanlar gibisinden biçimsel yenilikler taşıyan bir romanı farkedemeyecek kadar kendi içine kapanmıştır ve modernist edebiyatın yeryüzündeki son açılımlarından neredeyse tümüyle habersizdir. 1970’lerin kültürel ortamında genel kabul gören edebiyat anlayışı, sonuçta topluma iyimser bir mesaj veren, geleceğin olumlu değerlerle inşasına odaklı, biçimsel olarak XIX. yüzyıl toplumsal realizm’inden kopmamaya çalışan, büyük ölçüde didaktik bir anlayıştır. Bu anlayışın dışına çıkan yapıtlar varsa da, bunlar kurumsal eleştiri nezdinde hep belli bir mesafeyle karşılanmış ve yanlış bir ideolojinin peşine takılmış, boşa gitmiş emekler olarak görülmüştür. İşte böyle bir ortamda, hem biçim, hem de içerik açısından son derece ikonakırıcı bir roman, Tutunamayanlar, Türk edebiyat dünyasının uzaklarında bir yerde, varlığını çok az kişinin bildiği ama yüreklilikle göstermekten de kaçındığı bir kuyrukluyıldız gibi önceleri şöyle bir görünür. Öyle ki, Tutunamayanlar’ın 1970’te TRT Başarı Ödülü’nü almış olması bile, ona yayımlanabilme yolunda kapıları kolaylıkla açmaz. Sonunda yayımlandığında da, hakkında çıkan eleştiriler, kitabın yazınsal önemini ve potansiyelini tam anlamıyla yansıtmaktan uzaktır. Türk küçük burjuva aydınının ağır bir hicvinin yapıldığı söz konusu kitap, ürkütücü hacmi ve çetrefil yapısıyla okurları ya tümüyle kayıtsız bırakır, ya da romanı “sevenler” ve “sevmeyenler” olmak üzere ikiye böler. Kitabı beğenmeyenler onu son derece dağınık, karışık, “insani” değerlerden

yoksun, ironinin acımasızca kullanıldığı, bireyci ve biçimci bir kitap olarak eleştirirlerken; “sevenler” özgünlüğünü teslim etmekle birlikte, eleştirilerine bir çekince olarak ideolojik anlamda bir “olumlu tip” özlemini, bir başka deyişle çok iyi bilinen estetik şablonu eklemekten geri kalmazlar. Kısacası Tutunamayanlar, bambaşka “toplumsal” meselelere odaklanmış ve aslında onu anlayacak durumda da olmayan edebiyat dünyasınca uzunca bir süre unutuluşa terk edilir.

Ve, yıllar içinde, Oğuz Atay da, öykü, tiyatro ve biyografik roman türlerinde başka yapıtlar da vermesine karşın, birbiriyle sürekli hesaplaşan, birbirini sürekli sorgulayan kendi kahramanlarının yazgısını paylaşarak, edebiyat dünyasında dışlanmış ve bir anlamda “dikiş tutturamamış” bir yazar yaşamı sürer. Kırgın ve öfkelidir. Bir yazarın başına gelebilecek en kötü şey gelmiştir başına: Bir kesimce ya hiç anlaşılmamıştır, onu anlayabildiğini ileri sürenlerse değer yargılarını ancak kendi estetik beğenilerinin ve ideolojilerinin içinden çıkamadıkları duvarları arasında dile getirmişlerdir. Bu noktada hazin olan şudur ki, Oğuz Atay, bu unutuluş içinde, günün birinde, yeniden döneceğini de asla öğrenemeyecektir. İroni burada da yüzümüze neredeyse sırıtıyor: Değeri yeterince bilinmemiş bir yazar olarak, Oğuz Atay da bir anlamda “tutunamayanlar” safında yer alıyor. Kitabıysa zaman içinde fazlasıyla “tuttu”; hatta yazınsal kanonun önemli bir parçası olacak kadar kurumlaşmış yazınsal değerler sistemine tutundu... 2005’te, Atay üzerine, Yıldız Ecevit’in son derece kapsamlı biyografik monografi çalışması “Ben buradayım...” yayımlandı. Dergilerde sık sık, onun yazarlığını irdeleyen çalışmalar çıkıyor. Adı her yerde, yazınsal bir öncü olarak gösteriliyor. Öte yandan, günümüzde, onu “okuyan, yorumlayan” demeyeyim ama, özellikle internetin kaotik âleminde, ondan sürekli söz eden, onu sürekli referans gösteren ve büyük olasılıkla hoşlanmayacağını tahmin ettiğim bir şekilde onunla “içlidışlı olma”ya çabalayan “genç” bir hayran kitlesi de var. Nitekim Ahmet Terzioğlu, “Tutunamamacılık”3 başlığını verdiği yazısında, haklı olarak, bu olumsuz sosyolojik olguya, Oğuz Atay’ın yapıtının son zamanlarda elektronik dünyada maruz kaldığı bu toplumsal tasallut olayına işaret ediyor.

Bu noktaya değin dile getirdiklerimiz, kitabın yayımlanış tarihçesine ve sosyolojik boyutuna ilişkin olan değerlendirmeler. Peki, 1983’ten itibaren ne olmuş da, kitap beklenmedik bir şekilde, edebiyat kamuoyunun ilgisini böylesine çekebilmiştir? Tutunamayanlar’ın yazgısındaki bu ani değişimi açıklayabilmemizi sağlayacak içkin ve dışsal etkenler neler olabilir?

İlk elde şunu söylemek gerekir ki, Tutunamayanlar'ın aslında olması gerektiği gibi tek cilt halinde ve özenli bir tipografiyle yeniden basılıp ve de hakkında çıkan kimi eleştirel değerlendirmelerle birlikte yayımlanması, kitabı edebiyat dünyasının gündemine fazlasıyla oturtmuştur. Yayıncılığın daha çok endüstrileşmesiyle birlikte işbilir yayıncılığın ayrılmaz parçası haline gelen büyük sayfa ilanlar, bu ilanlara eşlik eden çarpıcı "metin yazarlığı" örnekleri, fısıltı gazetesinin taşıdığı "Oğuz Atay işte sonunda döndü!" müjdesi ve de tabii ki bu arada kitabın yenilikçi yanını ortaya koyan kimi olumlu eleştirel değerlendirmeler, kitabın şansının dönmüş olduğuna tanıklık eden olaylardır. Bu değerlendirmeler arasında, daha önce Tutunamayanlar'ı bütünlükten yoksun "karmakarışık bir yığın" olarak gördüğünü ama yeniden okuyunca hiç de öyle olmadığını itiraf etmek zorunda kalan kimi yazarların bile açıklamaları vardır. Kısacası, talih rüzgârını her bakımdan arkasına alan ve her geçen yılla birlikte yeni hayranlar edinen kitap, geçmişte hak ettiği halde kendisinden bunca esirgenen ilgiye kat kat kavuşmuş olur.

Tutunamayanlar'ın talihindeki bu ani değişimin daha derin bir düzlemdeki açıklamasıysa, ister istemez akla, edebiyat dünyasındaki estetik "paradigmalar"ın köktenci bir dönüşüme uğramış olması gerçeğini getirmekte. Kitabın ilk yayımlandığı tarih olan 1970'ler başında nasıl sol değerlerin ağır bastığı, öğretici ve evrimci bir edebiyat anlayışı egemen idiyse, 1980'lerin ortalarına doğru da, siyasal olanın edebiyattan dolaylı olarak çekildiği, belli bir apolitizmin yedeğinde gelen ve bireyle bireyin sorunlarını her zamankinden daha çok ön plana çıkaran yeni bir toplumsal ve kültürel iklim egemen olmaya başlamıştır. Dolayısıyla, Tutunamayanlar'ın bir yergi olarak ortaya koyduğu küçük burjuva bireyinin sorunlarıyla içinde yaşanılan toplumsal konjonktürün yeni değerleri dikkat çekici bir örtüşme göstermiştir. Bunun yanı sıra, hâlâ geleneksel tipte romanlar yazılan dönemin edebiyat ortamında modernist çizginin boş bırakır gözüktüğü yeri gitgide, "postmodern" diye tanımlanan yazınsal yapıtların ele geçirmesi ve Tutunamayanlar'ın da bir yönüyle "postmodern" denebilecek ögeler barındırması, yapıtın yeni bir gözle alımlanışındaki dönüşünüm temel ögelerindendir.

II

Gerek ilginç tarihçesi, gerekse bir roman olarak taşıdığı yenilikçi özelliklerle Türk edebiyatında bir dönüm noktası olduğunu rahatlıkla söyleyebileceğimiz Tutunamayanlar, kanımca, modernizmle postmodernizmin sınırlarında, hatta tam da arakesit noktasında kalan bir yapıt olmasıyla dikkat çekiyor. Bence Oğuz Atay safkan bir postmodernist olamayacak kadar "ahlakçı" özellikler taşıyan bir yazardı; öte yandan XIX. yüzyıl realizminin dar kalıplarıyla yetinemeyecek kadar da modernizme açıktı. Onun bu iki yönü, ortaya bir hayli eklektik yapıda ve analiz edilmesi bir o kadar karmaşık bir yapıt çıkmasına zemin hazırladı.

Şimdi yapıtı oluşturan bu ögeler üzerinde ana hatlarıyla biraz duralım.

1. Tutunamayan kimdir ya da nedir?

Romana başlığını veren "tutunamayan" terimi, yapıtın anlamlandırılma sürecinde en sorunsal noktalardan biri olarak ortaya çıkıyor. Sözgelimi, Turgut Özben'in Tutunamayanlar anlatısını tanımlaması, kitabın trajik yazgılı kahramanlarının yaşantılarınının tartışılmaz bir ironisi niteliğiyle beliriyor: "Bu kitap ne ciddi kavgaların, ne de ezilen insanların romanıdır; bu kitap mustarip bir ruhun iç çekişlerinin romanıdır" . Keza 127. sayfada, tutunamayanların son derece mizahi bir tanımı da veriliyor: "Tutunamayan (disconnectus erectus): Beceriksiz ve korkak bir hayvandır. İnsan boyunda olanları bile vardır. İlk bakışta, dış görünüşüyle, insana benzer. Yalnız, pençeleri ve özellikle tırnakları çok zayıftır. Dik arazide, yokuş yukarı hiç tutunamaz (...) Şimdiye kadar hiçbir tutunamayanın bir kavgada başka bir hayvanı yendiği görülmemiştir." Selim Işık karakteriyse s. 617'de "otantik" bir tutunamayan olamamak konusundaki saptayımını şu sözlerle ortaya koyar: "İşim gücüm başkalarına haksızlık etmek. Bu yüzden tutunamayanların arasında hakkım olan yeri alamıyorum." S. 618'de ise, bu sefer, şöyle bir tanım getiriliyor: "Tutunamayanların arasında bile yeri yoktu, derler. O kim, tutunamamak kim, derler. Gerçekten tutunamayanlara saygım büyüktür. Onları bir ansiklopedide toplamak isterdim."

Verilen tanım örneklerinden anlaşılacağı üzere, "tutuna-mayan"ın kendisi paradoksal bir kavram. Hem bir zayıflığı ve güçsüzlüğü içeriyor, hem de tuhaf bir biçimde, ulaşılmaya çalışılan saltık bir değer halinde sunuluyor. Saflığın, içtenliğin, özü sözü birliğin, maddiyattan ve beğenisizlikten arınmışlığın kendisi olarak. Kavramın metaforik anlamının yalın bir okuması, bizi ilk elde hiç kuşkusuz, Hıristiyan mitosuna götürüyor. Zaten, romanda Selim Işık karakterinin İsa'yla kurmaya çalıştığı bağ da sık sık gündeme geliyor. Beri yandan Selim Işık'a Tutunamayanlar romanının

İsa'sı diyebiliyorsak, onun izinden giden, bu uğurda geçmişteki "yumuşakça" yaşamına hepten sırt çeviren Turgut Özben'e de herhalde romanın Aziz Pavlus'u dememizde bir sakınca olamaz. Bir başka olasılık da, Selim Işık'ın, Turgut Özben'in bir "alter egosu" olarak yorumlanabileceği olasılığıdır. Keza, Turgut Özben'in iç konuşmalarında ortaya çıkan Olric figürü bir başka "öteki ben" örneği. Romanın ana iki karakterinin soyadlarının imlediği doğrudan simgesellik –yani, "Işık" ve "Özben"– bize anlatılan hikâyenin fazlasıyla parodik bir yapısı olduğunu da dışa vuruyor. Oğuz Atay, bu noktada, hikâyenin derin anlamını bir an için bir kuşku parantezine alabileceğimizi, her şeyin ölçülü biçili bir oyunun kuralları içinde olup bittiğini anıştırıyor.

"Tutunamayan" kavramı genişlemeye son derece elverişli bir kavram olduğu için, Oğuz Atay "Donkişotluk" ve "Oblomovluk" kavramlarını da bu tanımın çerçevesi içine pek güçlük çekmeden sokabilmiş. Gerçekleşmesi olanaksız hayaller peşinden koşmak ya da iyimser bir atalete gömülmek, sonuçta, tutunamayan denen karakterin ta kendisi oluyor.

2. Tutunamayanlar'ın yazınsal "yapıtaşları" diyebileceğimiz yapısal ögeler nelerdir?

Tutunamayanlar'ın hem modernist, hem de postmodernist anlatı tekniklerini içeren bir roman olduğunu söyleyebiliriz. Bu açıdan, anlamlandırma sürecinde kendi başına sorunsal oluşturan eklektik bir yapısı var. Bir kere, geleneksel roman uzlaşımlarından uzak olarak, olay örgüsü son derece gevşek tutulmuş ve genel kabul görmüş anlamda karakterlere de yer verilmiyor. Romanda sürekli değişen "bakış açıları" mevcut. Atay, yer yer "aktarılan iç konuşma"ya, ama daha çok da "alıntılanan iç konuşma"ya yer veriyor. Bunun dışında, iç ve dış diyalogların aktarılan ya da alıntılanan tekniklerle birlikte kullanıldığı pasajlar da var. Roman metnine, simgelerle aşırı yüklü, ironik bir dil egemen.

Postmodern roman uzlaşımlarının ana gereği olarak benimsenmiş iç içe geçen "çerçeveleme" anlatıları, söylemlerin içeriğini sürekli kuşku süzgecinden geçirmemizi zorunlu kılmakta. Roman iki önsözle –bunların birisi "Sonun Başlangıcı", diğeriyse "Yayımcının Açıklaması"– Turgut Özben'in romanın sonunda yer alan mektubu arasına yerleştirilmiş ana metinden oluşmakta. Böylelikle, iç içe geçmiş üç öyküden söz edebiliriz. Tutunamayanlar romanının öyküsü, Turgut Özben'in hikâyesi ve onun içinde yer alan Selim Işık'ın hikâyesi. Turgut Özben'in hikâyesi az çok

kronolojik bir sıra izlerken, Selim Işık'ın yaşam dönemleri karışık bir şekilde veriliyor.

Tutunamayanlar'ı yapısalcı anlamda bir karşıtlıklar dizisi olarak ifade etmek de mümkün görünüyor. Sanırım, romanın işleyişinden şu eşdeğerlilikleri çıkarsayabiliriz:

Bizler (Tutunamayanlar) / Onlar (Yumuşakçalar)

Kitap / Hayat

Bireyin Arzuları / Toplumsal Normlar

Oyun / Ödev

İroni / Kendiliğindenlik

Ne var ki, romanda, bu karşıtlıkların mutlak değil de, değişken bir yapısı olduğunu ve yer değiştirdiklerini gözlemliyoruz. Öyle ki, romanın iki ana kahramanı bu uçlar arasında sürekli gidip geliyorlar. Sözgelimi, Selim Işık, romanın 617. sayfasında kendini "gerçek" bir tutunamayan olarak görmekte zorlandığından dem vuruyor ama bu onun intihar etmesini engellemiyor; öte yandan, Turgut Özben ise "Yumuşakçaların İncisi" olduğunu iddia ettiği dönemde bile gelecekteki dönüşümünün işaretlerini veriyor.

Tutunamayanlar'da "kitap" kavramına, hayatı kitabın dilinden okuma sorunsalına ayrıcalıklı bir yer verilmekte. Öyle ki, yaşanılan hayatın çeşitli dönemleri bile o sıralarda yoğun olarak okunan yazarlar üzerinden sınıflandırılır ("Oscar Wilde Dönemi" vb). Selim Işık yaşamının gidişatından söz ederken gene kitap ve yazılanları silme metaforu karşımıza çıkar: "Bir silgi gibi tükendim ben. Başkalarının yaptıklarını silmeye çalıştım: Mürekkeple yazmışlar oysa. Ben, kurşunkalem silgisiydim. Azaldığımla kaldım". Kitap, hem yaşayamamanın en büyük nedenidir, hem de yaşamdan intikam almanın en güçlü aracı olarak görülür. Turgut Özben romanın 358. sayfasında şu ifadeyi kullanır: "Bana hayatı zehir ediyorlar. Bütün yaşantımı etkileyerek benim için hayatı bir cehenneme çeviriyorlar. Hepsinin yer aldığı bir roman yazacağım ve burunlarından getireceğim."

Tutunamayanlar'da geleneksel roman kalıplarının dışına taşan anlatı unsurları gözümüze sürekli çarpıp durur: Tuhaf ansiklopediler, şarkı biçiminde düzenlenmiş manzum destanlar, bu destanın tek tek dizeleri üzerine yapılan garip yorumlar, parodiler, pastişler, oyunlar birbirini izler. Postmodernizmin bir pastiş şeklinde Tutunamayanlar'ın yapısı içinde en belirgin biçimde yer aldığı nokta da burasıdır. Selim Işık'ın yaşamının anlatıldığı "Dün, Bugün, Yarın" başlığını taşıyan beş şarkının, Nabokov'un

1962 tarihli Solgun Ateş romanından uyarlanmış bir pastiş örneği olduğu apaçıktır. Keza, Selim Işık'la Turgut Özben'in romanın hikâyesi bağlamındaki ilişkileri de, Nabokov'un Sebastian Knight'ın Gerçek Yaşamı başlıklı bir başka romanının izlerini taşır. Oğuz Atay roman metninde bu türden postmodern roman uzlaşımlarına yer vermekle daha o zamandan "metinlerarasılık" kavramını da edebiyatımızın gündemine sokmuş olur.

Keza, "oyun" kavramı, Tutunamayanlar'ın başat ögelerinden bir başkasıdır. Selim Işık'ın başlıca merakının oyun olduğunu biliriz. Üniversite öğrenciliği sırasında Turgut Özben'le birlikte onun biyografisini yazmaya girişir. Esat ile öykü, önsöz, şiir yazma oyunları oynar. Süleyman Kargı'yla birlikte "Dün Bugün Yarın" şiirini de bir oyuna dönüştürür. "Tutunamayanlar Ansiklopedisi" bir başka oyun örneğidir. Romanın 641. sayfasında, oyun kavramıyla ilgili olarak şu ifade yer alır: "Gerçeklerle uyuşmadığı oranda güç kazanan bir oyun." 642. sayfada ise oyun hayatla kıyaslanır: "Süleyman Kargı, Selim'le birlikte, büyük bir oyunun, hayat kadar büyük bir oyunun içinde olduklarını söylüyordu. Kimsenin bu oyuna karışmaya hakkı yoktu. Kimseyi bu oyunun içine almıyorlardı. Gerçeklerin de bozmasına izin verilmediği düzenli bir oyundu bu."

Romanın ayrışık ögelerini taşıyan dili de başlı başına bir ilgi konusu olabilecek niteliktedir. Oğuz Atay romanındaki keskin ironinin dizginsizliğini, yarı Türkçe yarı Osmanlıca ve zaman zaman da, uyduruk öz Türkçe denebilecek, oldukça melez, "arkaik" ve imalı bir dille ortaya koyar. Yazarın anlatı kahramanlarına karşı aldığı bu mesafeli tavır, yani ironinin menzili diyebileceğimiz şey, hem bir "yabancılaştırma" efekti yaratır, hem de kahramanların uçlarda dolaşan aykırı kişiliklerini, dolayısıyla da romanın ana meselesini daha derinden kavramamız açısından, bizlere önemli bir ipucu verir.

3. Romanın "ana temalar"ı

Oğuz Atay, toplumsal bir yergi olarak niteleyeceğimiz romanıyla, hem Türk romanının demirbaş temalarından biri olan Batılılaşma, Doğu-Batı ikilemi gibi geleneksel meselelere el atıyor, hem de birey olabilme, gerçek aydın olabilme, otantik yaşamı arayıp bulabilme gibi varoluşsal temaları deşmeye girişiyor. Burada şu incelikli noktanın altını çizelim. Yazar kimlik sorunsalını deşerken, modernist edebiyat anlayışının bir ögesi olan "parçalanmış kişilik"leri eksen alıp yergisini bunun üzerine kuruyor. Yaşamını intihar ederek sonlandırmış Selim Işık'la onun vazettiği davranış ilkeleri doğrultusunda ortadan kaybolmayı seçen Turgut Özben, iç içe geçen

yaşamöyküleriyle roman geliştikçe bir çeşit sembiyotik yaşantı oluşturuyorlar. Turgut Özben'in söyleminde, varoluşçu özgürlük anlayışının, özellikle de Sartre'ınkinin belirgin izleri var. Sözgelimi, kitabın 609. sayfasında şöyle diyor Turgut Özben: "Hürriyet, ölümden kaçmak değildir. Belki de yalnız ölüme giderken hür olabilir insan. Ancak ölüm kalım anında hürriyetin gerçek anlamını kavrayabilir." Sayfa 614'teyse, bu kez şöyle deniyor: "Hürriyet tarifiniz nasıl? Sizin de hürriyetiniz, başkalarının hürriyetinin başladığı yerde mi bitiyor? Hayır, yok böyle bir şey. Herkes, başkalarını rahatsız etmekte de hürdür. Bana başka türlü bir hürriyet öğretmişlerdi. Hürriyetin öğretilebileceğini sanmıyoruz." Romanın 324. sayfasındaysa Selim Işık'ın Camus'ye ilişkin olarak şu ironik sözlerini okuyoruz. "Camus'nün 'Ontolojik mesele yüzünden ölen kimseye rastlamadım,' sözünü okuyunca: 'Biri bu yüzden ölmeli, intihar etmeli,' diye bağırmıştı. Ona, kimsenin soyut düşünceler nedeniyle kendini öldürmediğini söyledim. Benim de Camus gibi bir ahmak olduğuma karar verdi."

Romanını, toplumcu dünya görüşünün iyice ivme kazanmış olduğu çalkantılı bir politik ortamda yazmış olan Oğuz Atay, yapıtında toplumsal panaromalar çizmek yerine, sorunlu bireylerin iç çatışmalarına odaklanmış, kendini kıyasıya eleştiren, hatta bu uğurda ölümü bile göze alan, ütopik aydınlar yaratma yolunu seçiyor. Şunu belirtmek gerekir ki, toplum içinde her zaman azınlıkta kalmaya mahkûm bu marjinal tiplerin, ütopya kurmak açısından "tipleştirmeye" pek de elverişli karakterler olmadığı kesin. Üstelik, bu tipler, tahmin edileceği üzere, romanın yazıldığı dönemde gitgide ağırlık kazanmaya başlayan Lukács'çı eleştiri anlayışının hiçbir şekilde olumlu gözle bakmayacağı tipler olma özelliğiyle belirginleşiyor. Ne var ki Oğuz Atay, bu iki kahramanının sayıca çoğalmalarını, ütopyasının doğal bir sonucu olarak –ya da Selim Işık'ın diliyle konuşursak "mantıki neticeler oyunu"nun bir uzantısı olarak– alttan alta ima eder görünüyor. İşte, kanımca, Oğuz Atay'ın, postmodern roman uzlaşımlarının çerçevesinden taşan ve onu daha "ahlaksal" bir temel üzerinde geliştiren, modernist romana yaklaştıran yanı da burada! Bir başka deyişle, Oğuz Atay, toplumsal yergisini yaparken bu yergiyle yetinmeyip bir başka birey anlayışının ahlakını da kurmaya çalışır gözüküyor. Romanda yer alan bütün biçimsel oyunlara, bütün kurmaca atraksiyonlara, dilsel bütün absürdlüklere karşın, Oğuz Atay satır aralarında yeni bir ahlak anlayışının kıvılcımlarını da çaktırmaya çabalıyor.

Peki, kendi bilincine az çok varmış olduğunu söyleyebileceğimiz Selim Işık'ın kendini bir türlü değiştirememesinin nedenini nerede arayacağız? Bu içsel bir eksiklik mi, yoksa ona dıştan sürekli olarak dayatılan bir karşı güç mü söz konusu? Kısacası, Selim Işık niçin hep bir tutunamayan olarak kalıyor ya da tutunamayan olarak kalmaktan vazgeçemiyor? Sanıyorum, bu noktada, Max Scheler'in "kişi" olabilme kavramı, romanının iki ana karakterini anlamlandırabilmek açısından anahtar bir işlev taşıyabilir. Diyebiliriz ki, Selim Işık da, Turgut Özben de, Max Scheler'in düşündüğü anlamda, "kişi" olmayı beceremeyen bireyler. Çünkü Scheler'e göre "kişi" olmak üç koşulu gerektiren bir özelliktir: 1) Düşünmenin bütünsel olarak kullanılması, 2) Olgunluk, 3) Seçiş gücü. Çarpıcı olan şu ki, Selim Işık'la Turgut Özben, biri yaşamına son vermesiyle ötekisiyse ortadan kayboluşuyla ilk kez "kişi" olmaya adım atıyorlar. Sözün kısası, ironinin acımasız yasası burada da işliyor. Romanın 75. sayfasındaki "Ne Yapmalı" pasajı, bu açıdan değerli ipuçlarıyla dolu.

Vurgulanması gereken çarpıcı bir nokta daha var: Oğuz Atay, romanında, kahramanlarına Freud'u sürekli tiye aldırırken, ruhbilim alanında onun görüşlerine karşıt görüşler geliştirdiğini söyleyebileceğimiz Jung'un "kolektif bilinçaltı" kavramını önemser görünür. Romanın içeriği açısından bunun anlaşılır bir nedeni var. Oğuz Atay, Tutunamayanlar'da her şeyden önce, küçük burjuva denilen aydın tipinin kolektif bilinçaltını ortaya çıkarmaya çabalamaktadır. Romanda yoğun biçimde kullanılan "iç konuşma" yöntemi bilinçaltının temelini oluşturan usdışı düşünce akışının doğal ortamı olarak benimsenmiştir. Nitekim romanda absürd, grotesk, hatta klinik psikolojide "logore" (söz ishali) diye nilenebilecek paralojik ifadeler birbirini izler durur.

Bilinçaltı ögesine koşut olarak üzerinde yeterince durulmadığını sandığım şu boyut da önemli: iki ana kahramanın söylemlerinde beliren "soytarı" figürü kavramı. Selim Işık romanın 613. sayfasında kendisine ilişkin olarak şunları söylemektedir: "Benim şarlatanlığıma gelince... onu zaten biliyorlardı." Nitekim, Turgut Özben de Hamletliğini ilan etmiştir ve o da, kralın karşısına geçip, "Kral çıplak! Görmüyor musunuz, kral çıplak!" diyen ve bu davranışıyla sadece gerçeği söylediğini ileri süren bir başka soytarı figürüdür.

4. İroninin hesapta olmayan, şeytani tuzakları

İroni, Tutunamayanlar romanının neredeyse her satırına sinmiş, temel bir ögedir. Öyle ki, romanın herhangi satırında düz anlamın dışına taşmış

hiçbir yan görmediğinizden eminseniz, bilin ki bu bile ironinin kendisi olabilir.

Sözgelimi, Atay, “Hayatın Koordinatları” nazariyesi aracılığıyla resmi Cumhuriyet ideolojisinin ve pozitivist anlayışın son derece matrak bir hicvini yapar. Anlatıda sözü edilen “9 bilinmeyenli ve 9 eksenli sistem” ifadesi, kolaylıkla anlaşılacağı üzere, 9 sayısının Orta Asya Türk mitolojisinde kapladığı ayrıcalıklı yere yapılan bir göndermedir ve Oğuz Atay’ın kendisinin de bir mühendis olduğunu hesaba katarsak, bu hiciv çift katlı bir albeniye sahiptir.

Tutunamayanlar’da ortaya koyulan toplumsal yerginin boyutlarını irdelediğimizde, ana kahramanların trajikomik özelliklerinin kendini göstermesiyle, bu yerginin yakıcı bir kara mizaha dönüştüğüne tanıklık ediyoruz. Tatjana Seypell Oğuz Atay’ın Dünyası başlıklı eleştirel çalışmasında bu ironi ögesi üzerine oldukça anlamlı bir belirleme yapıyor. Kitabının 105. sayfasında şöyle diyor Seypell: “İronik tırnak işaretleri bir ifadeyi karşıtına dönüştürürler. Bu tırnaklar gene tırnak içinde daha büyük bir bağlam içinde yer alıyorsa, durum biraz karmaşıklaşır... Yani, ironi ile bakılan ironi, açık bir metindir. Ama durum böyle değildir. Tırnak işaretleri daha çok matematikteki üs etkisine sahiptir. İroni, üçüncü, dördüncü veya daha yüksek kuvvetleriyle kullanılırsa, şeytani bir şekilde, arka arkaya bir dizi yankı etkisi yapar... Böylece yazarın komik olmasını öngördüğü bir tip, trajik olabilir.”

5. Tutunamayanlar’ın getirdiği “kıssadan hisse”...

Berna Moran, Tutunamayanlar üzerine yaptığı kapsamlı ve yol açıcı incelemesinde, söz konusu romanı bir sınıfın eleştirisine indirgemenin romanın anlamını daraltmak olduğunu söylüyordu. Çünkü Moran’a göre, “ne Selim’in temsil ettiği değerler yalnızca sanat ve güzellikle ilgiliydi, ne de romanda tutunamayanların karşısına konan sınıf küçük burjuvadan ibaretti”.

Moran’ın değerlendirmesine katılıyorum. Ancak benim daha özel bir saptamam daha var: Kanımca, Tutunamayanlar, son çözümlemede, belli bir sınıf ya da zümrenin dünyayla kurduğu ilişkinin, zihniyetin yergisi olmaktan çok, ya da bu eleştirinin ötesinde, bireyin varoluşsal sorunlarına, yaşamın karmaşıklığına ve sanatçı olabilmek sorunlarına daha derin düzlemde eğiliyor gibi geliyor. Eğer Atay’ın amacı birinci türden bir amaç olsaydı, belki o da doğrudan doğruya XIX. yüzyıl realizmi çizgisinde bir romanla yetinebilir ve anlaşılamama riskini de göze almazdı. Nitekim

kitabın ikili yapısı, yani Oğuz Atay'ın modernist çizginin ögelerinden vazgeçmemesi –bununla daha çok ana kahramanların yaşantılarının "parçalanmış trajikliğini" vurgulamak istiyorum– ama aynı zamanda bu trajikliği postmodernizmin daha hafif ve "derin anlamın berisinde duran" formlarıyla da gerçekleştirmeye çalışması, romanın savımı destekler nitelikte bir boyutu olarak görünüyor bana.

Aradan geçen zamanla birlikte, Oğuz Atay'ın kitabına belki bir romanın kaldıramayacağı kadar fazla yazınsal öge yüklediğini, böylelikle onu tam da bize özgü bir aşure-roman yaptığını, bu yüzden de kitabın belkemiğinin biraz zayıf durduğunu düşünmekle birlikte, bu düşüncenin, romanın edebiyatımızdaki çığır açıcı, öncü yerini hiçbir şekilde değiştirmediğini ve bu gadre uğramış romanın bir an önce dünya dillerine çevrilmesini canıgönülden diliyorum

Öteki Olma Arzusu:

Ya da Madam Bovary

Modern dünya edebiyatının zihinlerde en çok yer etmiş olan ve bir tipleşme düzeyine ulaşmış çarpıcı kahramanlarından biri de, hiç kuşkusuz, Flaubert'in Madam Bovary romanının ana karakteri olan Emma Bovary'dir. Emma Bovary bir kurmaca yapıttaki tikel varoluşunun sınırlarından taşarak yıllar içinde adına "Bovarizm" denilen bir zihniyetin, bir davranış kalıbının açık bir simgesi olmuş ve kahramanı da modern edebiyatın en tanınan prototiplerinden biri haline gelmiştir. Flaubert'in kendisi de bir yazar olarak tanınmışlığını, öteki kitaplarından çok Madam Bovary'ye, çektiği acıları ve yaşadığı çevreye kıstırılmışlığını hissetmiş olsa da kişiliğinden belki de derinden derine nefret ettiği bu sıradan taşralı kadına borçludur.

Emma Bovary'nın dünya ve varoluş önündeki asli duruşunu bizden tek bir nitelemeyle dile getirmemiz istense, belki de hiç çekinmeden şu nitelemeyi kullanabilirdik: Madam Bovary "öteki olma arzusu"nun, öteki olabilmek için kurulan düşlerin ta kendisidir. Bir türlü kendisi olamadığı için özendiği başka hayatları yaşamak isteyen, bu uğurda sürekli düşler kuran, ancak düşlerini hiçbir şekilde gerçekleştirememekle kalmayıp bu düşlerin bedelini çok ağır bir şekilde, yaşamıyla ödemek zorunda kalan taşralı bir kadın.

Adına "Bovarizm" denilen kavramın özüne daha yakından nüfuz edebilmek için, Emma Bovary'nin kendini kaptırdığı söz konusu özel arzunun niteliği konusunda bazı saptamalarda bulunmak kaçınılmaz gözüküyor. Öncelikle, bu arzunun doğal ve kendiliğinden bir arzu değil, yani kahramanın kendi kişiliğinden kaynaklanan bir arzu değil, tam tersine, başkalarına, öteki'ye imrenilerek oluşturulmuş, yapay ve ikincil bir arzu olduğunu; benliğin derinliklerinden kaynaklanan bir tutkunun eseri değil, daha çok bir haset etmenin eseri olduğunu, bir "taklit" arzu olduğunu vurgulamakta yarar var. Gerçekten de Emma Bovary'nin arzu nesneleri romanın akışı içinde sürekli değişmekle birlikte (Rodolphe, Léon), o, bu arzu nesnelerinin hiçbirine mutlak anlamda değer vermediği için, egosu hep ön planda olduğu için, her seferinde aynı hırsla birinden diğerine koşar ve her seferinde de benzeri hayal kırıklıklarına uğrar. Kısacası, arzusu mutlak değil, sadece görece bir değer taşır. Okuduğu romanlar dolayısıyla hayal gücü binbir türlü romantik arzu nesnesiyle dolu olduğundan, sıkıcılığını ve

tekdüzeliğini derinden derine duyumsadığı yaşamının dışına çıkabilmek için karşısına çıkan bu arzu nesnelerinin şu ya da bu olması, aslında, o kadar da önemli değildir. Yeter ki karşısına çıkan bu fırsatlar onu içinde bulunduğu yaşantıdan çekip çıkartsın, onu kendinden başka biri yapsın. Emma Bovary'nin özlemi ya da takıntısı, doğrudan doğruya, kendi olamamasında yatmaktadır. Nitekim, romandaki hikâyesinin sonunda, asla bir ötekisi olamayacağını kavrayınca, belki de bir çeşit mistik yönelişle, çareyi kendi varlığını ortadan kaldırmakta bulur.

Romantik Yalan ve Romansal Hakikat adlı kitabında başka yazarların yanı sıra Flaubert'in sanatına ve Madam Bovary'ye de bir "dolayım"dan geçirilmiş "üçgen arzu" kavramı çerçevesinde yaklaşıp yorumlar getirmiş olan René Girard, Flaubert'in "Bovarizm"i, "yüce olma gereksiniminin bir sapması olarak algıladığını" vurguluyor. Gerçekten de, Emma Bovary'nin evlilik öncesi yaşamında bir manastır dönemi yaşantısı bulunduğunu göz önünde tutarsak, onun intiharı seçişindeki yarı mistik denebilecek saiklerin –bir başka deyişle, Emma'nın kendi ölümüne de neredeyse arzu duyarak gidişinin– yazar tarafından alttan alta vurgulanmış olabileceğini varsayabiliriz. Kısacası Emma, bir türlü erişemediği öteki'ye, bir başka öteki, yani Tanrı aracılığıyla kavuşabileceğini hayal etmiş olabilir.

Roman türünün kendisi zaten temelinde zorunlu bir "yanılsama" ögesine sırt verdiği, bir hayalin ürünü olduğu için, burada kahramanıyla yaratıcısı arasında çift katlı bir koşutluk deneyimi var gibi: bir yanda, yaşadığı gerçeği zihninde bir yanılsama olarak yeniden kuran Emma Bovary ve öte yanda, büyük olasılıkla kendi yaşamındaki düş kırıklıklarıyla özlemlerini sıradan bir kahramanın yaşamına transpoze etmeye girişen, ondan bir sanat yapıtının malzemesini karmaya çalışan Gustave Flaubert.

Bu bağlamda yapıtın yaratıcısı olan Gustave Flaubert'in, aslında, 1857'de yayımlanmış olan romanını, kendi tekdüze çevresinden –puslu ve yağmurlu Normandiya'dan– uzaklaşma arzusunu derinden derine duyup söz konusu bu arzusunu uzun bir Doğu yolculuğu aracılığıyla gerçekleştirdikten sonra (1849-51), yani belli bir iç yaşantıyla piştikten sonra kaleme almaya girişmiş olmasını son derece anlamlı buluyorum. Öyle ki, belki de Flaubert, kendi içindeki yaşamsal kapatılmışlık fırtınalarını, çilekeş bir sanatçılık çabasıyla son derece sıradan taşralı bir kadının dünyasına transpoze etmek yoluyla, bu yaşamsal sınırlanmışlığı sanat düzleminde aşmaya çalıştı. Öte yandan, Doğu'da karşılaştığı insanlık tablosuyla Flaubert'in sanatçılık çabasındaki "insani" ögenin –aleyhinde ileri sürülmüş bütün mizantropi

eleştirilerine karşın– görece olarak daha bir ağırlık kazanmış olduğunu ve Madam Bovary romanında çizdiği tablo kendi dünyasından ne denli uzak ve ne denli acımasızlıkla çizilmiş bir tablo olursa olsun, onun kendi dışındaki insanları daha fazla anlamaya yönelmiş olduğunu düşünüyorum.

Gerçekten de kahramanla yaratıcısı arasında, yönelişleri açısından, çarpıcı ve düşündürücü bir paralellik var gibi. Bir yanda, bir Normandiya kasabasının dar sınırları içinde kapalı kalmış, sıkıcı evlilik yaşantısının kafesinden her fırsatta kaçmaya can atan, tenselliğe ve lükse düşkün, hırslı, hayalperest, roman okumaya meraklı, sıradan bir ev kadını ve öte yandaysa, son çalışması Ermiş Antonius ve Şeytan'ı (1849 versiyonu) günde sekiz saatten dört gün boyunca en yakın iki arkadaşına, Maxime Du Camp'la Louis Bouilhet'ye okuduktan sonra, onlardan övgülü bir destek bulmak yerine, ne yazık ki iç yakıcı bir dobralıkla çalışmasını şöminenin ateşine atma uyarılarını sineye çekmek zorunda kalan ve tam da böyle bir ruh hali içinde çıktığı Doğu yolculuğundan göz ardı edilmeyecek yaşantılar ve zenginleşmiş bir insani deneyimle dönmekle birlikte, edebiyat dünyasında ne yapacağını, nerede duracağını, yazdıklarını yayımlayıp yayımlamayacağını bir türlü bilemeyen Croisset'li münzevinin neredeyse benzer bir çıkmazda buluştuklarını gözlemliyoruz. 10 Şubat 1851 tarihinde, dönüş yolu üzerinde Patras'ta, sevgili dostu ve kendi deyişiyle "alter egosu" Louis Bouilhet'ye gönderdiği mektupta aynen şöyle yazmakta Flaubert: "Evet, yaşlanıyorum; bana artık iyi bir şeyler yapamazmışım gibi geliyor. Üslup konusunda her şeyden korkuyorum. Dönüşümde ne yapacağım. Kendime durmadan sorduğum bu." Öte yandan, Louis Bouilhet'ye 1850 yılının 14 Kasım'ında İstanbul'dan gönderdiği mektuptaysa; diğer iki yazınsal tasarısının yanı sıra –bunlardan biri fazla işlenmiş bir konu olarak gördüğü Don Juan'ın Bir Gecesi, ötekiyse Tanrı tarafından sahip olunmayı arzulayan bir kadının ana karakter olduğu Anubis adlı bir öyküdür–, evet Flaubert, bu iki tasarının yanı sıra ilerde Madam Bovary'nin muştusu olarak görebileceğimiz bir roman tasarısından daha söz etmektedir. Küçük bir taşra kasabasındaki bahçesinde lahanalar ve hasırotları arasında boşu boşuna aşkı bekledikten sonra ölüp giden Flaman bir bakirenin hikâyesidir bu. Flaubert bu üç öykü arasında tematik olarak belirgin benzerlikler olduğunu vurgular ve üçüncü öyküde dünyevi aşkla mistik aşkın iç içe geçmiş olduğunu belirtir. Gerçekten de, bu karakterin bir uzantısı olabilecek Emma Bovary'nin kişiliğindeki sonuna kadar gitme iradesini, düş kırıklığının yol açtığı yıkım duygusunu daha fazla yaşamamak için ölmeyi bile arzulamış

olduğunu göz önünde tutarsak, ondaki mistik eğilimin varlığını da saptamak güç olmaz. Aslı aranırsa, düşlerin gerçekler karşısında dağılıp gitmesi izleğini işleyen söz konusu bu yöneliş, Flaubert'in zihninde bazı ilk gençlik çalışmalarından itibaren nüve halinde vardır. Nitekim, genç Gustave, 1837'de, yani daha on altı yaşındayken, Tutku ve Erdem başlıklı, "felsefi öykü" diye nitelendirebilecek bir ilk gençlik çalışması kaleme almıştır. Bu hikâyede de, zina yapan Mazza adında bir kadın (Emma'yla kafiyeli olması ayrıca ilginç!) kocasını ve çocuklarını öldürdükten sonra zehir içerek yaşamına son verir. Bir başka deyişle, Flaubert, yaşamının çeşitli dönemlerinde, zihninde bir saplantı gibi yer eden bu temaya, farklı yaşantı birikimlerinden yola çıkarak tekrar takrar dönmüş olur. Ama hiç kuşku yok ki, onu modernizmin öncülerinden biri katına yükselten, konunun kendisi değil, Flaubert'in Madam Bovary başlıklı romanında konuyu işleyişindeki yazınsal ve teknik ustalıktır.

Bu yaşamöyküsel koşutluğun yanı sıra, Flaubert'i, bir "taşra töresi" altbaşlığıyla yayımlanmış Madam Bovary gibi bir roman yazmaya yönlendiren etkenlerden biri de, hiç kuşkusuz, yazarın sanat anlayışının doğrudan doğruya temelinde aranabilir. Flaubert 'in sanat düsturu, sanat yapıtının "kişisellik"ten tümüyle arınmış olması ve yapıtın içinde yer alan kahramanların olabildiğince nesnel ya da yansız bir bakış açısıyla verilmesidir. Ama bu elbette, yazarın kahramanları karşısında belli duygu ve düşüncelerden yoksun olması değildir. Nitekim, Emma'nın âşıklarından Rodolphe onun ruhunu tam olarak anlayamamakla, yine Léon korkaklık ve aptallıkla suçlanır. Ancak Flaubert, bunu doğrudan bir şekilde değil de, son derece incelikli bir yordamla yerine getirir. Flaubert, kahramanların "iç monolog" tekniğiyle hem iç dünyalarını yansıttığı hem de bu iç dünyaların üzerine yorumlar getirdiği, bugün adına "özgür dolaylı üslup" dediğimiz ve müzikteki kontrpuan tekniğine benzer bir yordam sayesinde, roman sanatının gelişiminde öncü bir rol üstlenmiştir. Onu, sözgelimi bir Balzac'ın metne doğrudan "müdahaleler" yapan ve bu şekilde de metnin yaratıcısıyla kahramanı arasında kesin bir sınır çizen tavrından ayıran, kahramanın içselliğine daha fazla nüfuz etmesini sağlayan doğrudan doğruya bu "dolaylı" anlatım tekniğidir. Bu dolaylı anlatımda, ironi kavramı son derece büyük bir işlev taşır. Flaubert'in sanatının en karakteristik özelliklerinden biri de, neredeyse onun her cümlesine sızmış olan ironi'dir. Flaubert, Emma'nın içinde yaşadığı sosyal çevreyi resmederken büyük ölçüde ait oldukları grupların klişe cümleleriyle, yerleşik düşünceleriyle konuşan ve

bu yüzden de Emma'nın hissettiklerini, fırtınalı iç dünyasını asla anlayamayacak olan kişileri, ironi yardımıyla daha da vurucu bir anlatım gücüyle betimler. Flaubert'in derinden derine nefret ettiği burjuva dünyasının sözcülerinden oluşan bu çevre romanda gerek tarım üreticilerinin bir araya geldiği toplantıda, gerekse ünlü balo sahnesinde yazarın kaleminde grotesk ve absürd olanın sınırlarında dolaşan bir topluluk olarak çizilir. Sözgelimi, pozitivist ve ilerlemeci dünya görüşünün bir parodisi olarak yorumlanabilecek eczacı Homais kişiliği, Emma'nın onu ölüme kadar götürecek olan taşkın (dolayısıyla romantik) kişiliği göz önünde tutulduğunda, romanın kurgusunda çok anlamlı bir karşıtlık duygusu yaratmaya yarayan bir figür olarak belirir. Nitekim, romanın sonunda, Homais'nin légion d'honneur aldığını öğrenmemizle kara mizah duygusu doruğa çıkar ve bu olay, roman kahramanının trajik diyebileceğimiz yaşamıyla ince alay dolu bir karşıtlık oluşturur. Zaten, Flaubert'in sanatının özü ve onu modernizmin öncülerinden biri yapan da budur. Keza Emma'nın kocası Charles'ın, olup bitenlerden "yazgının kendisini" suçlu tutması, Flaubert'e özgü absürd ve grotesk anlayışın sadece bir başka anlatımıdır. Yeteneksiz ve sıkıcı doktor Charles karısını sevmesine sevmektedir ama bu, Emma'nın "öteki olma arzusu"nu asla engelleyemeyecek olan boşuna bir sevgidir. Flaubert'in kendi yaşamının ona sunduğu içgörülerle gözlemlediği gibi, yaşam acımasız ve kör güçlerle doludur; adaletten yoksundur ve her zaman yeni kurbanlar ister.

Flaubert'in adına "realizm" (ya da "gerçekçilik") denilen akımın gerçek öncüsü olup olmadığı ya da bu akımın tam olarak neresinde durduğu, her zaman fazlasıyla tartışılagelmiş bir konudur. O, kimi eleştirmenler ve edebiyat tarihçilerince "Gerçekçiliğin Babası" olarak nitelendirilmiştir ama, bu görüşün yerindeliği, hiç kuşku yok ki, "gerçekçilik"ten ne anladığımıza bağlıdır. XIX. yüzyılın ortalarında, özellikle 1840'lardan itibaren, "gerçekçilik" terimi, toplumsal ve politik düzlemde ortodoks olmayan görüşleri ifade eden bir anlam taşımaktaydı. Gerçekçilik yandaşları edebiyatın her konuya el atabileceğini, işlediği konuya dürüst ve önyargısız bir tutumla yaklaşabileceğini savunuyorlardı. Kurulu düzene ya da popüler edebiyatın değerlerine muhalif bir bakış açısı bu bakımdan "gerçekçi" edebiyat sınırları içinde yer alıyordu. Madam Bovary, işte bu anlamda, yani içerik düzleminde, söz konusu tanıma uyan bir yapıt olarak görülebilir. Ne var ki, Flaubert, sanat anlayışında dil ve üslup olgusuna verdiği ayrıcalıklı önemle, bir başka deyişle Romantik gelenekten miras aldığı bir tavırla,

kendini böyle bir tanım içine sokmalarına pek de sıcak bakmıyordu. Ona göre sanatın özünü oluşturan, olguları bir “dil prizması”ndan geçirip süzme gücü, onun karşılaştığı ve “gerçekçi” diye nitelenen edebiyat yapıtlarında yeterince yoktu. Nitekim, Madam Bovary’nin yayımlanması ve üne kavuşmasından sonra, romanın “gerçekçi” denilen edebiyat çevrelerince alımlanması hiç de sanıldığı kadar arzulanır bir şekilde olmadı. Sözgelimi, Duranty’nin Réalisme adlı gazetesinde Madam Bovary romanı, “ölçülü biçili, aşırı çalışılmış, son derece köşeli, kısacası, çorak ve kuru” sıfatlarıyla nitelenmişti. Bir başka deyişle, o dönemin kimi “gerçekçi” çevreleri kitapta belli bir yapaylık bulduklarını açıkça dile getiriyorlardı. Nitekim, dönemin sözü en çok dinlenir eleştirmenlerinden Sainte-Beuve bile, Flaubert’in söz konusu romanını övgüye değer bulmakla birlikte, onu bugün adını bile bilmediğimiz Champfleury gibi “gerçekçi” ekolden bir yazarın yapıtlarıyla aynı kefeye koymakta sakınca görmüyordu. Flaubert’in trajik kadın kahramanını tıpkı elinde neşter taşıyan bir doktor gibi açımlaması ve bunu son derece “duygudan uzak” bir tavırla yerine getiren bir yazar olması da, yine Sainte-Beuve’ün kaleminden çıkmış ifadelerdi. Kim bilir, Flaubert’in söylediği varsayılan, “Madam Bovary, benim” ibaresi de, belki de, duygusuzlukla eleştirilen yazarın kendisine yöneltilen eleştirilere karşı gösterdiği kendiliğinden ve anlamlı bir tepkiden başka bir şey de değildi. Ya da, René Girard’ın getirdiği çok daha anlaşılır ve incelikli bir yorumla, başlangıçta Emma Bovary gibi bir “öteki”ye haddini bildirmek için yola çıkmış olan Flaubert, romanın kaleme alınma süreci içinde kahramanıyla öylesine içten bir şekilde övür olmuştu ki, “Ben ve O” sonunda iç içe geçmiş ve onun böylesine bir ifade kullanmasına ortam hazırlamıştı. Keza, Madam Bovary romanına özel bir önem veren Henry James, yazarla kahramanı arasındaki bu yazınsal ozmos durumu üzerinde özellikle kafa yormuş ve kitabın başarısını, yazarın kurduğu bu ince dengeye bağlamıştır. James’e göre, Flaubert’in sanatını (form) en yüksek kerteye ulaştırabilmesi için kahramanını (gerçeklik) bir şekilde sınırlaması şarttı. Bir başka deyişle, ona göre Flaubert kendisinden bu denli uzak bir kişilik yaratabildiği için bu denli başarılı olabilmişti.

Kaleme alınması aşağı yukarı dört buçuk yılı bulan Madam Bovary, Flaubert’in yapıtının yayımlanması konusundaki bütün gönülsüzlüğüne karşın dostu Maxime Du Camp’la editör Laurent-Pichat’nın ısrarcı teşvikleriyle, 1857 yılının 1 Ekim’inde Revue de Paris gazetesinde tefrika edilmeye başlanır. Ne var ki, daha ayın sonuna varmadan, “kamu ahlakını

ve dini duyguları incitme” gerekçesiyle yazarı, editörü ve de dizgicisi hakkında dava açılır. Flaubert davayı önlemek için elinden gelen her çareye başvurur –hatta Flaubert’in ağabeyi Achille’i araya sokarak, ona, eğer suçlu bulunursa ülkede ciddi bir politik kargaşa çıkabileceğini yolunda şeyler söyletmeye çalıştığı bile rivayet edilir–, ne var ki, bu girişimlerin hiçbiri işe yaramaz ve 31 Temmuz’da hakkında dava açılan sanıkların ilk duruşması yapılır. Savcı, aynı yıl Baudelaire’in Kötülük Çiçekleri başlıklı şiir kitabı hakkında da dava açacak olan Ernest Pinard’dır. Pinard’ın çok kötü bir savcılık örneği verdiği, iddialarının bazılarını kitabın tefrika edilmeyen –editör Laurent-Pichat tarafından daha önce metinden çıkarılan– kısımları üzerine dayandırdığı, hatta duruşma sırasında, “Denetimsiz sanat sanat olmaktan çıkar; bütün giysilerini çıkaran bir kadına döner,” gibisinden bir ifade kullanıp mahkemedeki herkesi güldürdüğü söylenir. Aynı Pinard’ın yıllar sonra, tam da Flaubert’e özgü bir kara mizahla, açık saçık bir kitabın gizli yazarı olduğu ve yazdığı dizelerin edebiyat çevrelerinde dolaştığı da anlaşılacaktır. Sonuçta, Madam Bovary enikonu bir sansüre uğramakla birlikte, yazınsal değeri kabul edilir ve üç sanık da aklanır. Ne var ki bir anda popüler olan kitabın edebiyat çevrelerindeki alımlanışı büyük farklılıklar gösterir. Flaubert kitabının genelde anlaşılmadığını gözlemlemekte ve kulaklarını her türlü eleştiriye tıkamaktadır. “Töredışı”, “kaba”, “duyuların ve imgelemin hastalıklı bir yüceltilişi”, “insanlığa karşı bir yergi kitabı” gibi sıfatlarla nitelenen Madam Bovary, sadece Baudelaire gibi kendisi de sansürün hışmına uğramış bir şairle, Flaubert’in, sevgili dostu Bouilhet’ye saldırdığından dolayı nefret ettiği Barbey d’Aurevilly gibi birkaç yazar tarafından az çok gerçek anlamda anlaşılabilmiştir. Öte yandan, kitabın popüler düzlemde alımlanışı binbir türlü ironik örnekle doludur. Flaubert’e Fransa’nın dört bir köşesinden mektuplar yağmaya başlar. Bunların çoğunda, aşağılanma duygularının dile getirildiği sitemli ve yergili ifadeler vardır. Bilmem ne kasabasındaki eczacılar küçük düşürüldüklerini ileri sürerek Flaubert’e veryansın ederler; gerçek bir olay olan ve Flaubert’in anlattığı hikâyeye çok benzeyen Delphine Delamare Vakası’ndan yola çıkan kimi kişiler, Flaubert’i, Madam Bovary’nin gerçek kimliğini açıklamaya davet ederler. bunların yanı sıra, aldatılmış bir koca olduğu için kitabın sonunu büyük bir zevkle okuduğunu, çünkü intikamının alınmış olduğunu dile getiren bir adamdan gelen mektup da vardır. Hatta, Flaubert, Afrika’da hizmet gören bir sağlık subayının, kendisini aldatan ve

Madam Bovaries adını taşıyan bir karısı olduğunu öğrenir. Hiç kuşku yok ki, her zamanki gibi, Yaşam Sanat'a öykünmektedir...

Eminim ki Flaubert, tek bir kitabın ünlü yazarı olmak gibi bir başka sınırlanmışlık duygusundan pek hoşlanmazdı. Bunun her şeyden önce, Yerleşik Düşünceler Sözlüğü'nde anatomisini çıkardığı ve yarım kalmış Bouvard et Pécuchet2 başlıklı son çalışmasında işlediği evrensel "aptallık" olgusunun dolaylı bir uzantısı olduğunu düşünürdü. Öte yandan, günümüzün "tüketim toplumu" insanı, arzuları ve düşleri sürekli kışkırtılan günümüz insanı, kendisine sürekli dayatılan ürünler sayesinde bir başkası olabileceğine safça inanabilmesi yüzünden, hiç kuşkusuz benliğinde derin bir Madam Bovary gizilgücü barındırıyor. Rantiye bir estet yaşantısı sürmüş olan Flaubert, yaşadığı çağ gereği, kitabının bu boyutundan elbette haberdar değildi. Gelgelelim, çağımızın bir başka düzlemde kıstırılmış insanları arasında sayısız Madam Bovary'ler çıkmayacağına kim güvence verebilir?

Ömrü boyunca burjuva zihniyetinden fersah fersah kaçıp çilekeş bir sanatçılık yaşamını benimseyen, sanatı bir çeşit din ve estet yaşamını da tek yaşam olarak gören, Doğu insanına duygudaşlık diyebileceğimiz bir ilgiyle yaklaşmış olan, İstanbul'da kaldığı beş hafta boyunca Üsküdar'da Mevlevi zikir ayinlerini seyreden, Beyazıt Meydanı'nda güvercinlere yem veren, kahvelerinde çubuk tüttüren esnafı bir iç dinginliğiyle seyre dalan, George Sand'a yazdığı bir mektupta kendisinde Türk "kaderciliği" olduğundan dem vuran, at sırtında Okmeydanı tepelerinde dolaşan ve her şeyden önce yapıtlarıyla hayal gücü dünyamızı genişletmiş olan Normandiyalı ustayı, Madam Bovary'nin yayımlanışının 150. yıldönümü dolayısıyla bir kez daha selamlıyoruz.

Düzyazının Düşündüren Sesi

Giorgio Manganelli'nin Düzyazının İnce Sesi başlıklı ilginç ve ilginç olduğu kadar da insanı düşünmeye, tartışmaya, şimdiye değin benimsenen düşüncelerden biraz olsun kuşku duymaya sürükleyen deneme kitabını dilimize kazandırmış olan Şadan Karadeniz, çevirisine yazdığı önsözü şu satırlarla sonlandırıyor: "Düşüncelerinin tümüne katılmayabilirsiniz, hatta kimilerini yadırgayabilirsiniz. Ama benimseseniz de, yadırgasanız da, neden söz ederse etsin, Manganelli'nin düzyazısının ince sesini yer yer bir leitmotif gibi duymamazlık edemezsiniz."

Evet; Şadan Karadeniz'in öngörüsüne uygun biçimde, ben de bu karşı konulmaz leitmotif'i duymamazlık edemedim ve uzunca bir süredir zihnimin karanlık bir köşesine itelediğim Jean-Paul Sartre hayaletiyle ("Bağımlı Edebiyat" anlayışının yörüngesinden çoktan çıkmış olmakla birlikte, ondan kalan birtakım ideolojik ve estetik tortuları hâlâ taşıdığımı düşünüyordum), evet, ardımı takip eden duran bu aman vermez hayaletle, onun yüz seksen derece karşı kutbunda yer alan Sinyor Giorgio Manganelli'nin son derece ayrıksı yazın söylemi arasında uzanan alacakaranlık bölgede günler boyunca bir hayli dönenip durdum.

Acaba Manganelli yeni bir retorik anlayışının mı sözcüsüydü, yoksa onda ikonakırıcı bir yazın adamının uzlaşmaz tavrından başka bir şey görmek pek de mümkün değil miydi? Sözün özü, acaba Manganelli, salt aykırılık olsun diye, aslında kendisinin de yürekten inanmadığı şeyleri gündeme getiriyor ve bu şekilde de kendine edebiyatta incelikli bir "kurnazlıkla" yeni bir Lebensraum, yeni bir yaşam alanı mı açmış mı oluyordu? Ama, denemelerini okudukça şunu gözlemledim ki, sözcüklere adeta tapan –öyle ki bir imlem (signification) taşıyan düzyazıyı şiir dilinden kesinkes ayırmayı vaaz eden Sartre'a göre bu gerçek bir suç oluyor!– ve tapmanın getirdiği bu sözcük kültünü düzyanın içine de sokmaya çalışan Manganelli, neredeyse kırk yıldır savunduğu mevzilerde bir adım bile gerilememişti. Eh, doğrusunu söylemek gerekirse, davasına sonuna kadar inanan bir insan da, sırf bu özelliğiyle fazlasıyla okunmaya değerdi. Üstelik, benim gibi, biricik romanını "yalan" kavramı üzerine temellendirmiş olan bir yazarı La Letteratura comme menzogna (Yalan Olarak Edebiyat, 1967)

gibi bir ad taşıyan kitabıyla, neredeyse hariçten haklı çıkardığı da düşünülebilecek biri Manganelli!

Daha önce kitap-lık'ta bir iki yazısıyla keşfettiğim ve denemelerini birer birer okudukça kafamı daha da kurcalamaya başlayan Manganelli, Şadan Karadeniz'in yerinde benzetmesiyle bu "tapir" çehreli İtalyan –bence, edebiyatçı tavrıyla da gerçek bir tapir; çünkü uzun burnu kadar kalemini de edebiyat ağacının kovuğunda en uç köşelerine kadar sokmayı çok iyi başarıyor!–, evet, bu fazlasıyla nev-i şahsına münhasır İtalyan, insanda "yazınsal sağduyu" denilen yetinin temellerini bir hayli sarsan, hatta sarsmak ne kelime, insanı bu konuda köklü bir iç sorgulamaya sürükleyen, enikonu çarpıcı bir edebi şahsiyet. Okurken, yazdıklarının içeriğini zaman zaman göz ardı ederek, üslubunun sizi adeta anafor gibi içine çektiğini hissediyorsunuz. Yazın'ın "ağır" denebilecek meseleleri karşısında son derece hafiflikle kalem oynatan, kışkırtıcı, ironik ve hatta bence, kolay kolay "mizah" yaftasıyla da nitelenemeyecek türden bir yazar. Çünkü, "mizah" dediğimizde, onu bir çeşit "evcilleştirme"ye uğratıp, edebiyatın "tür" denilen genel kabul görmüş kurumsal sınıflandırmalarından birine yeniden sokmuş oluyoruz. Oysa, burada, besbelli ki, ayrıksı, çizgidışı ve eleştirel yargılarındaki sarsılmaz öznellikten, özgüvenli tutumundan neredeyse özel haz duyan biri söz konusu.

Kendine özgü bir yazın metafiziği geliştirdiğini söyleyebileceğimiz Manganelli'nin temel savı, Yazın adını verdiğimiz insani etkinliğin, ona yakıştırılan geleneksel tanımın tümüyle dışında bir öze sahip olmasında yatıyor. Şöyle diyor Manganelli: "İnsanoğlunun tarihinde, yazın dışarıda durur; suçlamadır, utançtır, aydınlatıcı bir hastalıktır. Hastalık olmaksızın, aydınlanma olamaz. Bir çarpıklıktır yazın. Bir yanılgıdır" .

Manganelli'nin gözünde, Yazın'ın bir yanılgı ya da yalan olması, hiç kuşkusuz, yazarın "negatif özgürlük" anlayışından kaynaklanmakta. Bu anlayışın özünde mistikçe bir yan olduğunu söylemek son derece olası gözüküyor. Nitekim Manganelli'nin, insanın ancak en dibe battıkça en tepeye çıkabileceğine inanan Dostoyevski'yi çok sevdiğini, onu defalarca okuduğunu belirtmesi de bu yüzden hiç nedensiz değil. Manganelli bu konuda şöyle diyor: "Gerçekten de, canavarcadır yazın. Özgürlüktür. Ama iyi anlamda özgürlük değil" .

Acaba "Yazın'ın iyi anlamda özgürlük olmaması", kalemin ucuna gelen her şeyin tam bir keyfilikle yazılabileceği ve yine de bunun sorumluluğunun taşınmayabileceği anlamına mı geliyor? Yani, asıl

vurgulanan Yazın'a hiçbir dizgin geçirilemeyişi mi, yoksa doğrudan doğruya canavarsı olanın keyfiliği ve sorumsuzluğu mu? Sanırım, Manganelli'nin söylemindeki en karanlık ve paradoksal nokta burada ortaya çıkıyor. Çünkü bir başka yerde de şöyle diyor: "Temelde, tutucu bir işlemdir yazın. (...) Yazın'ın gerçek anlamda kışkırtıcı niteliğinin altının çizilmesinin önemine inanıyorum. Olası insan söylemleri dizisinde, yazın; kırılmadır, skandaldır" . Yani, bir yanda, "tutucu" bir işlem niteliğini taşıyan Yazın, ve öteki yanda ise, bir "skandal" olan Yazın! Açıkçası, hiçbir şekilde bağdaştırılamayacak iki karşıt uç...

Manganelli'nin kendi deyimiyle "tinsel alıştırmalar yapan bu sürtük", yani Yazın, ne realist (ya da eleştirel ya da toplumcu gerçekçi) edebiyatçıların düşündükleri gibi bir "yansıtma" işlevi, ne de yenilikçi modernist yazın adamlarının çoğunun benimsediği gibi bir "dışavurum" işlevini taşımaktadır. Manganelli'ye göre, "İnsanın bütünlüğünü dile getirmekten çok uzak olan yazın, dışavurum değil, kışkırtmadır; kültür ahlakçılarının hoşuna gidecek o görkemli insanca imge değildir; anlamı belirsiz, doğal olmayan, biraz canavarımsıdır. Yazın yalnızca keyfi bir davranış değil, aynı zamanda kusurlu bir davranıştır; her zaman bir boyun eğmeme davranışı, daha kötüsü bir şaklabanlık, bir alaya almadır; bunların yanı sıra kutsal, bu nedenle de tarih-karşıtı, kışkırtıcı bir davranıştır" .

Anlaşıldığı kadarıyla, en azından edebiyatçıların bir kısmı, "namuslu bir anneye dönüştürülmek istenen bu iflah olmaz kahpe" ile bir şekilde ilişkiye girmekten kendilerini alamamakta ve dolayısıyla da ortaya çıkan çocukların nesebi son derece tartışmalı gözükmektedir. Bu bağlamda Manganelli'nin nitelemelerine herhalde şunu da eklemek olası: sürekli dışlanan bir melez olarak Yazın!

Manganelli'nin, "Ayakkabı bağcıklarını bağlamayı bilmediğim, elimden de başka bir zanaat gelmediği için yazar oldum," sözüne gülüp geçebilir, bunun fazla "ciddi" insanların fazla "ciddi" edebiyat anlayışlarına sırf tepki olarak söylenmiş, sonuçta mizahi bir açıklama olduğunu düşünebilirsiniz. Ne var ki, Manganelli, kimi zaman bu mizahi sınırları kat kat aşan şeyler de söylüyor. Kitabının 67. sayfasında şöyle diyor: "Yazın'ın ödevi okurla doğrudan doğruya konuşmamak, onun sorularını yanıtlamamaksa, bundan yazın'ın herhangi bir toplumsal görevi olmadığı, dahası gerçekten de toplum-karşıtı olduğu sonucu çıkar. Özellikle de, günümüzde yetkeli bir biçimde öne sürüldüğünün tersine, yazın'ın çağdaşlarına karşı hiçbir görevi

yoktur; tam tersine, yazın, bu ilişkinin kurumsal olanaksızlığı varsayımından doğar.”

Bu cümlede belki de kafayı en çok kurcalayan nokta “yazın ’ın toplumsal bir görevi olup olmadığı” değil de, “toplum-karşıtı” olup olmadığı ifadesi gibi geliyor bana. Manganelli’nin düşündüğü çerçevede Yazın acaba hangi anlamda toplum-karşıtı bir etkinlik kimliğini taşımaktadır? Yazın’ın, bireyin doğrudan doğruyan dışavurumu olan ve hiçbir toplumsal cendereye sokulamayacak, doğal ifade aracı oluşundan ötürü mü? Yazılan her sayfanın “kurumsal iktidar”ı doğrudan hedef aldığı varsayıldığı için mi? Bunlar doğru olsa bile, yine de, Manganelli’nin “toplum-karşıtı” ifadesi pek de doğru seçilmiş bir sıfat gibi gelmiyor bana. Gerçi, Manganelli, bunun hemen ardından, “yazın’ın çağdaşlarına karşı hiçbir görevi yoktur,” derken meramını az çok anlatmış oluyor ama yine de Yazın ile Toplum’un çatışkılı terimler olarak karşı karşıya konulması, mutlak bir zorunluluk olarak ortaya çıkmıyor. Çünkü, aslında, burada kastedilen, doğrudan doğruya “bireyci” olmak, toplumculuğun gereklerine ters düşmek falan değil. Kanımca, şu bildik deyişle söylersek, fildişi kulesinde yaşamayı sürdüren ve etliye sütlüye karışmayan bir edebiyat anlayışını benimseyen bir yazar bile, hiç de toplum-karşıtı olmayabilir!

Sanırım, bir benzetme yapmak gerekirse, Giorgio Manganelli bana tam da, felsefenin “gnostik” çağ düşünürlerinin edebiyat alanındaki izdüşümlerinden biri gibi görünüyor. Yani, edebiyata yüklediği bunca “negatif” özellik dolayısıyla dünyanın temelde kötü olduğuna inanan ve “gerçekçi” bir şekilde –kim bilir, belki de aslında son derece hedonist biri olduğu için– bu kötülükten kurtulmanın yolunun edebiyatta, yani gerçek dünyadan alabildiğine uzak kurmaca bir mekânda yattığını düşünen neredeyse eksantrik bir yazın adamı.

Beckett: Hiçliği Beklettiren Müstesna Yazar

Zamanın pek kuşku duymadığımız acımasızlığı, yüzyılın en köktenci ve sahici yazarlarından biri olan Samuel Beckett'in ödünsüz ve direşken yapıtı üzerinde de aynı yıpratıcı etkisini gösterir mi, yoksa doğumunun 100. yılını kutladığımız ve kahramanları hep zamanın ve yaşamın dışına kaçmaya çabalayıp durmuş olan bu hiç kimseye benzemez İrlandalı yazar, bundan yüzyıllar sonra bile, diyelim bir Shakespeare, bir Dostoyevski, ya da bir Tolstoy ölçüsünde anılan ve okunan, klasik bir yazın adamı mı olur? Doğrusu, hem aklım hem de gönlüm, bu ikinci olasılığın ağır basacağını söylüyor bana. Öte yandan, nedense bu önseziyi zihnimde belli bir düşünsel temele oturtmaya çabalarken de, gözlerimin önüne hep şu komik imge geliyor: Beckett, 1969 yılının Ekim ayında, Tunus'un bir sahil şeridinde tatil yaparken, kendisine Nobel Ödülü'nü kazandığını haber vermeye gelip ondan aynı zamanda bir demeç koparmaya çalışan gazete muhabirlerinin baskınına uğramış, onlardan kaçabilmek için sürekli otel değiştirmiş ve denize ancak, sığındığı birkaç otelin servis merdivenlerinden inerek gizli gizli girebilmişti. Aslında, Ekim ayının 23'ünde, editörü Jérôme Lindon onu, "Her şeye karşın, Nobel Ödülü'nü sana vermeye karar vermişler..." haberini içeren telgrafıyla uyarmış ve kesinlikle gizlenmesini tavsiye etmişti. Acaba, editörü Lindon'un telgrafındaki bu "Her şeye karşın..." ibaresi neyi imliyordu? 1964'teki Sartre vakasına benzer, önemine karşın arzu edilmeyen bir ödülün salt toplumsal nezaket normları gereği kabul edilme zorunluluğunu mu? Bir başka deyişle, şöhretin lanetinden kaçmaya çalışan ve bunu yazarlığını korumak adına yapan bir yazarın insanı gülümseten çabalarını mı?... Rivayet olunur ki, Beckett, gazetecilerle sonunda yüz yüze geldiğinde, kendisi için önemli bir şey olmamış gibi, uzun süre hiçbir şey söylememiş, birkaç kez purosundan uzun nefesler çekmiş ve sonra da, ağır adımlarla yürüyüp gitmiş. Bir yanda, insani zayıflığın bütün çıplaklığıyla sergilendiği Beckett'in ürkünç dünyası, öte yanda veciz lafları seven şöhret insanının gösteri dünyası... Bu iki durum arasında bir çeşit karşıt nedensellik bağı mı kurmaya çalışıyorum? Belki, bir anlamda da kuruyorum. Ama, bunun kibirle ya da şan şöhret gibi dünyevi bağlardan iyice uzaklaşmış az çok münzevi bir yazarın anlık tepkisiyle ilgili falan olduğunu da sanmıyorum.

Samuel Beckett’in özgünlüğü tartışılmaz yazınsal girişimine ve edebiyat dünyasındaki ayrıcalı konumuna biraz daha yakından nüfuz edebilmek için, girişiminin temeli sayılabilecek yazarlık tavrının dayandığı ana kavramları öne çıkartmakta yarar var. Kanımca, Beckett dünyası diyebileceğimiz özel dünyanın neredeyse bütün bu kahramanları, bir paradoksun kaçınılmaz mekanizması içinde hareket edip dururlar. Öyle ki, “mutlak özgürlüğün karanlıklarında bir toz tanesi olmayı arzu eden” Murphy’den, sonu gelmez bir bekleyiş içinde zamanı bir daha hiç doğmamak üzere öldürmeye çabalayan Vladimir ile Estragon’a kadar bütün bu kahramanlar, zamansal ve uzamsal düzenin kaçınılmaz damgasını taşıyan dil yetisi aracılığıyla, gerçekliğin, dünyanın, zamanın, kısacası yaşam denilen şeyin dışına çıkmaya, ondan kurtulmaya çabalamanın paradoksunu yaşarlar. Hiç kuşkusuz, asla başarılı olmamaya mahkûm oldukları, Sisyphosvari, anlamsız bir çabalamadır bu. İşin kötüsü, bu durumun farkında olmadıkları da tam anlamıyla söylenemez. Zihinsel ve bedensel bütün düşkün görünüşlerine karşın, kendilerini dürtükleyip duran son bir “kaçış” hamlesinin özlemiyle yanıp tutuşurlar. Hep yeniden başlarlar ve her son hamlenin yeni bir başlangıç olduğunu düşünürler. Beckett, ara sıra beliren bu iç aydınlanma durumlarına, yani kahramanların karanlığa nihai kaçış arzusundaki bu iç aydınlanma hallerine, dekor olarak, günün hep “akşam” vaktini seçer. Godot’yu Beklerken’de başat sahne, bir yol kenarıdır ve vakit akşamdır.

Beckett’in yapıtlarında kahramanların içinde dönenip durdukları fiziksel ve ruhsal atmosfer, zaman zaman soyut düşüncenin başını alıp gittiği bir çeşit düş hali gibidir. Sözgelimi Murphy’de1 dört bisküviyi 120 farklı şekilde yemenin ayrıntılı bir dökümü yapılırken, Molloy’da2 on altı çakıl taşını her birini bir kez emmek şartıyla dört cebe sırayla yerleştirmenin uçuk permütasyon hesaplarıyla uğraşılır. Oysa, kahraman, adının Molloy olduğundan bile pek emin değildir. Beckett, insan aklının varoluşun nedensizliği karşısındaki şaşkınlığını anıştırırken, felsefesi üzerinde bir hayli düşündüğü Descartes’ın adını da sık sık anar. Beckett’in kahramanları bildiğimiz anlamda bir benlik duygusuna sahip değillerdir, bu benliğin sınırları yok gibidir, daha çok, bir sis gibi her yanı kaplayan ve zaman zaman dağılır gibi olan bir bilinç durumu söz konusudur. İçinden çıkılmaya çabalanan ama bir türlü çıkılamayan bir bilinç durumu. Yani varoluş, yani yaşam...

Beckett'in, kahramanlarını yüz yüze bıraktığı sınır-durumlar, onun aynı zamanda "hiçliğe yazgılı" ortak insanlık durumunu dile getirmek için seçtiği ve kasti bir belirsizlik ile donattığı durumlardır. Hiçbir Beckett metninde, geleneksel anlamda kronolojik bir zaman bulamayız. Geçmiş-şimdi-gelecek diye bir sıralanış söz konusu değildir ve sanki her şey hep "yinelenip duran bir şimdi"nin yanılsamalı dinamiğinde gizlenmiştir. Bu kısır şimdi'den, vaatleri hiçbir zaman gerçekleşmeyecek, hatta ölümü bile bir avunma olarak görmeyen bir şey beklenir. Gerçekten de, Beckett kahramanları, ölümü bile bir kurtuluş olarak görmezler, çünkü bir lanet gibi yakalarına yapışan "yaşam", evet onun ta kendisi, onları ölme olanağından da yoksun bırakır. Hastane yatağında, ölmüş olan annesinin yerini alıp kendisi de "ölmeye yatan" Molloy, sonsuz bir can çekişmenin kurbanıdır ve anlatının ikinci bölümünde, sözde onun peşine düşüp sonunda kurbanının kimliğine geçmiş olan kişinin adı Moran'dır. Yani, Fransızcadaki "ölmekte olan" (mourant) sözcüğünün anlamını çağrıştıran bir ad taşıyan kişi. Zaten, Beckett kahramanlarının neredeyse çoğunun M harfiyle başlayan adlar taşıyor olması –Murphy, Molloy, Moran, Malone, Mercier, McMann, Mahood– anlatılarına kendi başına bir mizah tonu katar.

Beckett'in hiçbir uzlaşı tanımayan katıksız nihilizmi, onu, çağdaşı olan ve benzer temaları işleyen birçok yazın adamının bile paylaştığı "dünya görüşü" çemberinin dışına itmiş gibidir. Sözgelimi, absürd kavramının işlendiği ilk edebiyat yapıtlarından biri olan Yabancı'nın (1942) yazarı Camus, "saçma" olanı sadece bir kalkış noktası olarak görür ve sonunda, "başkaldırı" kavramına varır. Keza, Bulantı adlı romanı, Beckett'in Murphy'si ile aynı tarihte, yani 1938'de yayımlanmış olan Sartre, daha sonraları bağlanmayı vaaz eden militan bir edebiyat anlayışını benimseyerek, Beckett'ten fersah fersah uzaklaşır. Beckett'in yazarlık misyonunda, içinde yaşanılan topluma sanat aracılığıyla bir eleştiri getirmek, ya da sanatı salt bir amaç olarak görüp bir kaçış estetizmine sığınmak gibi şeyler hiç mi hiç yoktur. Tam tersine, Beckett, üzerine bir kitap da yazmış olduğu Proust gibi, sanatı kurtuluşun bir aracı olarak görmez. Çünkü ona göre, ne burada, ne de ötede, kurtuluş diye bir şey yoktur. Fiziksel ve ruhsal düşkünlüğü içinde kozmik yalnızlığını duyumsamaktan kurtulamayan, gitgide kendi öznelliğine saplanıp kalan, kafasını kendi benlik duvarlarına çarpıp duran insanın, varoluş sıkıntıları vardır yalnızca. Beckett, benzersiz bir kara mizahla, bu sıkıntıları dile getirmiştir.

Kendi yolunda yürümekten hiçbir zaman vazgeçmeyen ve asla ödün vermeyen Beckett, onu ideolojik bir kalıbın perspektifinden görmekle yetinen eleştirilere karşın –bu eleştiriler ister, Marksçı dünya görüşünün etkin temsilcisi Lukács'ınki gibi son derece tek yanlı değerlendirmelerle dolu olsun [“Bir bunağın bitkisel yaşamına indirgenmiş insan imgesinde aklın ve dünyanın çözündürülmesi”], isterse Beckett'in düşkün insan kavramını bir türlü kabullenemeyen ve bir öte dünyanın getireceği kurtuluşa inanan sağ kanat gelenekselcilerinin eleştirileri gibi dinsel ve ahlaksal ağırlıklı olsun–, evet, Beckett, bütün bu eleştirilere karşın, bizi belki karanlık ama özgün bir dünyanın koridorlarında dolaştırarak, edebiyatın her şeyden önce kendimizle ve varoluşla yüzleşme cesareti olduğunu kanıtladı.

John Fowles’ın Ardından

İngiliz edebiyatının özgün kalemlerinden John Fowles 5 Kasım günü uzun süredir tekleyen kalbine yenik düşerek 79 yaşında aramızdan ayrıldı. 1985’te yayımlanan ve kurmaca çalışmalarının sonuncusu olan Yaratık adlı romanından beri uzun bir suskunluk dönemine girmiş ve verdiği söyleşilerde, yeni kurmacalar yaratmak açısından ruhsal bir yorgunluk duyduğunu dile getirerek okurlarının yeni roman beklentilerini boşa çıkaracak kimi açıklamalar yapmıştı. 1995’te yapıtları üzerine çalışmaları bulunan Prof. Dianne Vipond’la yaptığı görüşmede, Balkanlar ve Akdeniz üzerine yarı mitik bir roman dizisi olarak nitelediği ve geçici olarak In Hellugalia adını verdiği yeni bir roman çalışmasını muştulamıştı ama, bu roman tasarısının yakın bir gelecekte somut bir kitaba dönüşebilmesi konusunda ciddi kuşkularımız vardı. Çünkü John Fowles gerçekten hastaydı ve kurmaca sanat defterini kendi içinde dürmüşe benziyordu. Ne yazık ki bundan böyle, ondan geriye kalan yapıtlarıyla yetinmekten ve bu yapıtlar üzerine yeni yorumlar oluşturmaktan başka bir çıkar yol kalmıyordu bize. Gerçi, Fowles’ın kendi cephesinden, söyleyeceğini söylemiş olmanın neredeyse dingin tevekkülü de göze çarpmıyor değildi. Sonuçta, güncelerini yayına hazırlayan yaşlı bir yazar, herhangi bir şekilde var olduğuna inanmasa da her türlü aşkınlığa gitmeye hazır bir yazardır.

Aynı zamanda romancı, hikâyeci, denemeci ve –kendini öyle görmese de– şair olan John Fowles’ın yazarlık anlayışı, Zaman Tüneli (1998) başlıklı denemeler derlemesinde yer alan şu tümcede, neredeyse özetlenmiş gibidir: “Yaşama sadık kalmak istiyorsan, onun gerçekliği hakkında yalan söylemeye başla.” İlk bakışta paradoksal gibi görünen bu düstur, Fowles’ın edebiyat anlayışının ögelerine daha derinden nüfuz ettiğimizde, çelişik görünümünü terk edip anlamlı bir özellik kazanmaktan geri kalmaz. Çünkü Fowles’ın hemen hemen tüm yapıtlarında ortaya çıkan ana tema, bizim gerçeklik olarak algıladığımız şeylerle kurduğumuz sorunlu ilişkilerdir. John Fowles, insanın gerçekliği doğrudan betimleyemeyeceği, sadece onu gösteren metaforları verebileceği görüşünü savunur. İster fotoğrafik, ister matematiksel, isterse yazınsal olsun tüm insani betimleme kipleri, metaforik özelliktedir. Fowles, bu şekilde, yazınsal tavır açısından açık bir görececiliği benimserken, anlatıya mutlak anlamda egemen olan anlatıcı

figürünü de otomatik olarak devre dışı bırakmış olur. Fowles'ın anlatılarında yazınsal "optik" sürekli değişime uğrar ve Fransız Teğmenin Kadını (1969) adlı romanında gayet çarpıcı bir şekilde görüleceği üzere –"Bilmiyorum. Bu anlattığım hikâye tamamen hayal ürünü. Şu yarattığım karakterler zihnimin dışında hiçbir yerde var olmadılar," diye başlayan ünlü 13. bölümde ortaya konduğu üzere– geleneksel bir Victoria dönemi romanı gibi görünen anlatı, beklenmedik bir kırılmaya maruz kalır. Deyim yerindeyse, tıpkı bir René Magritte tablosunda olabileceği gibi, anlatının ansızın kırılan penceresine dışarıdan kalem tutan bir el uzanmakta ve bu el, anlatının akışında kopukluğa yol açıp, hikâyenin sonunu bile isteye bir belirsizliğe götürmektedir. Bilindiği gibi, hikâyenin birbirinden tümüyle farklı iki sonu vardır. John Fowles'ın öncülüğünü yaptığı ve daha sonraları Umberto Eco'nun "Açık Yapıt" adlı çalışmasında kuramsal bir temel getirdiği "açık uçlu roman" kavramı, hiç kuşku yok ki, anlatıcı figürünün mutlaklığını yitirmesinin mantıksal sonucudur. John Fowles, yöredaşı Thomas Hardy'nin romancılığını ne kadar takdir etse ve ona hayranlık duysa da, onun gibi bir Victoria dönemi romanı yazmaya kalkışmaz; çünkü ona göre bu, savunduğu yazınsal değerler açısından, tümüyle anlamsız bir çaba olacaktır. "Açık uçlu roman" kavramı, Fowles'ın dünya görüşüyle de tam bir tutarlılık içindedir; Fowles hiçbir aşkınlığa inanmaz, Fowles için gerçek bir Tanrı'nın tanımı sadece "başka özgürlüklerin de var olabilmesine olanak veren bir özgürlüktür". Dolayısıyla Fowles'a göre sadece, belirsizlik yasalarının egemen olduğu, rastlantı, talih, ya da onun pek sevdiği eski Yunanca sözcüklerden biriyle ifade edecek olursak, "keraunos" vardır.

John Fowles'ın hemen hemen tüm yapıtlarındaki ana sorunsalı, insanın özgürlük ve sahihlik arayışıdır. Onun yapıtlarını belli yazınsal kategorilere ayırarak incelemenin belki de sadece edebiyat tarihi açısından bir anlamı vardır. Zira, ister hümanist-gerçekçi çizgide (Koleksiyoncu), isterse "tarihyazısal üstkurmaca" yahut postmodern olarak nitelendirilebilecek türde (Büyücü, Fransız Teğmenin Kadını, Yaratık) yapıtlar vermiş bir yazar olarak görülsün, yazarlık tutumu ve yaklaşımı hiç değişmez: Ustaca kurulmuş bir anlatı tekniğine sırt veren, zengin bir sözcük dağarıyla karılmış, hikâyelemenin hazzını ve büyüsünü yaşatan, çok katmanlı metinlerdir bunlar. Beri yandan, yazınsal yapıtları anlama denkleminde, okuru en az yazar kadar önemsediğinden, onu "açık uçlu" yapıt kavramının asli bir kutbu saydığından, bir bakıma "alımlama estetiği" diye adlandırılan edebiyat akımının da öncülerinden biri sayılabilir Fowles. Şu var ki, onun

anlatı sanatına getirdiğini söyleyebileceğimiz tüm yenilikler, biçimsel değil, tam tersine, yapıtın özüne ilişkin olduğu için önemlidir. Belki de bu yüzdendir ki, Fowles, yerleşik edebiyat kurumuna karşı hep belli bir mesafede durmasını bilmiş, ortaya çıkan yapıtın genel kabul görmüş kurumsal değerinden çok yaratış sürecinin kendisine önem verdiğinden, ara sıra gelen eleştirileri sineye çekmeyi bilerek, yaratış sancılarına hiç kimseyi ortak etmek istememiştir. Nitekim, 1960'lı yıllarda etkili olan Nouveau roman akımına da, 1970'lerde gündeme gelen "yapıbozumcu" çalışmalara da oldum olası kuşkucu bir gözle bakmıştır. Fowles, Nouveau roman akımının savunucuları gibi, romanın amacının "salt yeni biçimlerin keşfi olduğu" görüşünü benimsemez; ona göre, romanın, "yergi yapmak, yeni duyarlıkları betimlemek, yaşamı kaydetmek ve dahası yaşamı daha iyiye götürmek" gibi başka amaçları da vardır. Açıkça anlaşılacağı üzere Fowles, daha pragmatik ve sosyal bir edebiyat anlayışını önemser. Bu açıdan, kendini her zaman bir demokrat sosyalist ve feminist olarak görmüş olan Fowles'ın ideolojik yaklaşımının estetik tercihleriyle uyum içinde olduğunu söylemek mümkündür. Bütün bunların yanı sıra, Fowles'ın yazarlığında, doğa ile kurduğu içten ilişkinin başat rolünü de unutmamak gerekir. Kendisi bu ögeyi defalarca vurgulamış, gönüllü sürgünü olduğu Lyme Regis'in o özel coğrafyasında, yazarlığının rotasının hep "ağaçlar" arasından geçtiğini ve açık uçlu yapıtlarının da belki de yolları çatallanan orman yollarından başka bir şey olmadığını söylemiştir.

1996'da, John Fowles'ın 70. yaşını (d. 31 Mart 1926) kutlamak niyetiyle, ona kısa bir mektup göndermiş ve bu arada Yaratık romanının yeni yayımlanmış olduğunu, Aristos'u ise şevkle çevirmekte olduğumu yazmıştım. Kendisini 96'nın Kasım ayındaki kitap fuarına da davet etmiştim. Mektubuma karşılık olarak çok sevindiğini belirtmiş, ilgime teşekkür etmişti. Ama, ne yazık ki, rahatsızlığı nedeniyle, ülkemize gelememişti. Ah "keraunos"...

John Fowles yazınsal anlamda ilk başarılı huruç harekâtını, 1963'te yayımlanan ve William Wyler tarafından sinemaya da uyarlanan, Koleksiyoncu başlıklı romanıyla yapar. Yazarı üne kavuşturan bu romanda, Fowles, farklı sınıfsal katmanlardan gelen genç bir erkekle bir kızı konu alan, sürükleyici bir tutsak etme hikâyesini kâğıda döker. Koleksiyoncu hem psikolojik bir gerilim öyküsüdür, hem de, Fowles'ın diğer bütün yapıtlarında olduğu gibi, insanın özgürlüğü kavramının derinlemesine sorgulanışıdır. Belediyede sıradan bir kâtip olarak çalışırken piyangodan

kazandığı ikramiyeyle kendisine bir malikâne satın alan ve günün birinde de sanat tarihi öğrencisi genç ve güzel Miranda Grey'i kaçırarak bu malikânede tutsak eden Freddie Clegg'in yapıp etmelerinin ardında acaba hangi çapraşık güdülenme mekanizmalarının belirleyiciliği vardır? Kimi eleştirmenler, bu hikâyede, Fowles'ın Aristos (1964) adlı kitabında ana ilkelerini ortaya koyduğu kimi Herakleitosçu düşüncelerin –Kitle karşısında Seçkinler– izini bulmakla birlikte, kanımca, yazarın o vakitler bir hayli etkisinde kaldığını ifade ettiği varoluşçu felsefenin karakterlerin oluşturulmasında belirgin bir payı olduğu da yadsınamaz. Fowles, Koleksiyoncu'da, kimi sınır-durumlar söz konusu olduğunda bireylerin ahlaki seçimlerine ilişkin çarpıcı bir hikâye anlatmaktadır.

John Fowles'ın 1964'te Aristos-Yaşam Üzerine Notlar altbaşlığıyla yayımladığı ve daha sonraları iki kez –1968 ve 1979'da– yeniden elden geçirdiği düşünce kitabı, insan özgürlüğünün kendini ortaya koyduğu çeşitli biçimleri irdelediği bir çalışmadır. Fowles, sözgelimi "nemo" gibi, Freud kökenli gölgede kalmış kimi kavramları, yeni bir boyut, siyasal boyut katarak geliştirir. Ayrıca bu düşünce kitabında; Hıristiyanlık, Lamacılık gibi dinlerin, hümanizm, varoluşçuluk, sosyalizm gibi önemli düşünce akımlarının ya da faşizm gibi sosyal bir hareketin temel görüşlerine değinerek materyalist kültürle derinlikli bir hesaplaşmaya girişir.

İlk baskısı 1966'da yapılmakla birlikte aslında Fowles'ın kaleme almaya giriştiği ilk yapıt olan Büyücü ise, esin kaynağını hem otobiyografik ögelerden hem de yazarın gençliğinde okumuş olduğu kimi kitaplardan alır. Romandaki olayların büyük bölümünün geçtiği yer, yazarın 1951-52 yıllarında öğretmenlik yapmak üzere bulunduğu Yunanistan'ın Spetsai adasının yazınsal bir dönüşümü olan Phraxos'tur ("çitli ada"). Fowles, Fransız yazarı Alain-Fournier'nin Le Grand Meaulnes [1913-Adsız Ülke] yapıtındaki "kayıp yeniyetmelik" izleğinin, romanı için bilinçdışı bir kaynak oluşturmuş olduğunu söyler, ayrıca Richard Jefferies'in Bevis adlı kitabıyla Dickens'ın Büyük Umutlar adlı romanını da kaynaklar arasında sayar. Romanın kahramanı olan Nicholas Urfe, söz konusu adada tanıştığı Maurice Conchis adlı varlıklı ve esrarengiz kişinin kimi emrivaki oyunlarına ve sınamalarına maruz kalarak, çoğu Fowles kahramanı gibi sonu gelmez bir kimlik arayışının ardına düşer. Fowles, ardı arkası kesilmeyen bir yanılsamalar oyunu aracılığıyla, insanın mutlak iktidar arayışını, onun aslında var olmayan bir şey ardındaki koşuşturmasının boşunalığını vurgular. Fowles'a göre, bu yanılsamaların ortadan

kaldırılması, en temel insani amaçlarımızdan birisidir. Yazar, kitabın yayımlanmamış ilk versiyonuna “Godgame”, yani “Tanrı Oyunu” adını vermiş olduğunu ve kitabın içeriğini daha çok yansıtan bu adı değiştirdiği için biraz hayıflandığını da belirtir.

1969’da yayımlanmış olan Fransız Teğmenin Kadını ise, yazara gerçek anlamda hem yazınsal hem de ilk popüler başarıyı getirmiş olan romandır. Fowles, bu romanında, anlatı sanatına getirdiği yenilikçi teknikle, yani karakterlerinin davranışlarını kendi tekeli altında bulundurmaktan kaçınan anlatıcı kavramını vurgulamasıyla, kimi edebiyat kuramcıları ve eleştirmenler tarafından “postmodernizm” akımının öncüleri arasında da gösterilmiştir. 1867 yılının Victoria İngiltere’sinde geçen olaylar, o tarihsel dönemden tam yüz yıl sonra yaşamış bir anlatıcının optiğinden verilir. Fowles, söz konusu anlatıcının, doğrudan doğruya kendisi olmadığını, sadece yazar kimliğinin anlatının mantığı gereği transpoze edilmiş bir şekli olduğunu belirtir. Romanda toplumdışı bir karakter olarak çizilen ve kurban rolünü bile isteye üstlendiğini söyleyebileceğimiz Sarah Woodruff, yani meçhul bir Fransız teğmeninin yüzüstü bırakıp gittiği kadın, romanın erkek kahramanı Charles Smitson’ın hayatının akışını değiştirerek onu varoluşsal bir seçimle yüz yüze getirir. Charles, bu kadın uğruna geleneksel aile değerlerine hepten boş verip tutkularının yolundan mı gidecektir, yoksa nişanlısı Ernestina ile evlenip rahat ama tekdüze bir burjuva yaşantısını mı seçecektir? Fowles, her iki seçeneğin versiyonlarını da yazar ve romandan çıkarılabilecek anlamı ya da mesajı okurlarının hayal gücüne bırakır.

1974’te yayımlanan ve kitapla aynı adı taşıyan bir novella ile dört öyküden oluşan Abanoz Kule ise, soyut sanat kavramına şiddetle karşı çıkan yaşlı bir ressamla onunla görüşmeye gelmiş bir sanat tarihçisinin yüzleşmelerini konu edinir. John Fowles, abanoz ya da fildişi kulenin, modern sanatla baş edemeyecek kadar yaşlı bir sanatçının sığındığı bir yer olup olmadığını sorgularken hikâyede sanatın özüne ilişkin çarpıcı diyaloglara yer verir.

1977 tarihli Daniel Martin, kendi deyişiyle İngiliz olmanın keşfini yapmaya giriştiği otobiyografik bir roman olarak değerlendirilirken, 1982’de yayımlanan Mantissa yaratıcılık, sanatın yabancılaşması, cinselliğin insan yaşamında tuttuğu yer ve cinsiyetlerin çatışması gibi temaları işler.

John Fowles’ın, son kurmaca yapıtı, yukarıda da belirttiğim gibi, 1985’te yayımlanan Yaratık [A Maggot] oldu. Fowles, hikâyeciliğinin

odağına bu kez, XVIII. yüzyılda cereyan eden polisiye bir olayı koyuyor ve romanının çatısını, ayrılıkçı bir Hıristiyan mezhebi olan Quakerizm'in gelişimi üzerine kuruyordu. Bilimkurgusal tonlar da taşıyan hikâye, tıpkı Fransız Teğmenin Kadını'nda olduğu gibi, günümüzde yaşayan bir anlatıcının perspektifinden verilmekteydi. Romanda ağırlıklı bir yeri olan "kadın mesih figürü", Fowles'ın gitgide daha çok savunur olduğu feminizmin somut bir göstergesi olarak görülebilir.

Ve 1988'de sanat, kültür, edebiyat ve doğa üzerine denemeleriyle kimi yapıtlarının yazılış süreçlerini dile getirdiği yazılarından oluşan derleme kitabı Zaman Tüneli [Wormholes] gün ışığına çıktı. Fowles'ın bütün bunların yanı sıra, yaşadığı Lyme Regis yöresini, çocukluk anılarını ve doğa ile olan içten ilişkilerini anlattığı Ağaç ve Doğanın Doğası (1995) adlı bir kitabıyla, fotoğraflar da içeren birçok çalışması daha vardır.

Orpheus’un Öteki Adı: Blanchot

22 Eylül 2007’de, doğumunun 100. yıldönümünü yeni bir vesileyle bir kez daha idrak ettiğimiz ve benim şahsen bu farkındalığı kavrarken yaşamı ve yapıtı karşısında çok karmaşık duygular hissetmekten kendimi alamadığım Maurice Blanchot; yaşarken bize hep “ölümün öte yakası”ndan hitap etmiş, “gece öncesi gece”den söz etmiş, yaşamı hep “ölümün dilinden” okumuş olan bu eşsiz yazar ve düşünür, tam da gündönümü noktasının gece iki sularında gözlerini dünyaya açarken önünde uzanan yaşam süresinin varoluşsal ağırlığını bu denli derinden ve acılı bir şekilde yaşayacağını her canlı gibi hiç kuşkusuz bilemezdi. Ne var ki, onun diliyle konuşursak, Blanchot’nun “mutlu ıstırabı” tam da bu oldu. Ömrü boyunca fiziksel güçsüzlüğün pençesinden asla kurtulamamış, en derin ve keskin ideolojik kopuşları yaşamış ama küllerinden yeniden doğmasını bilmiş ve de “yazınsal uzam”ın bağrında kalabilme adına ödün vermez bir inziva yaşamını benimsemiş olan Blanchot, neredeyse ironik bir biçimde, bir yüzyıla varan uzun bir hayat yaşadı. 2003’ün 20 Şubat’ında, 95 yaşında, artık ölmekten söz edemeyeceği, çünkü yazı’nın da bittiği, ölümün öteki yakasına geçti. Şu rahatlıkla söylenebilir ki, yazarlar arasında ölmekten, ölümden büyüleyici bir üslupla söz etmiş olan bu düzyazı şairinin yazarlık güzergâhını izlemek, dünya edebiyatının modernist çizgisinin hangi aşamalardan geçtiğini, felsefi sözün edebiyata hangi kritik noktalarda eklemlendiğini, el ele nasıl yürüdüklerini ve birbirlerinden nasıl beslendiklerini, kısacası, bu gelişimin tarihini bilmekle eşanlamlı gibidir. Blanchot, yapıtıyla, XX. yüzyılı, bir baştan bir başa kat etmiş bir yazardır. Ve bu yapıt, her şeyden önce, onu ortaya koyan kişinin kendini kararlı ve içten bir şekilde arka planda tutmuş olmasıyla, kişi kültüne inatla direnmesiyle anlamlı ve önemlidir. Blanchot “temel yalnızlık” olarak nitelediği şeyin, yazarlık kumaşını oluşturan vazgeçilmez bir şey olduğunun farkındaydı; ama bu içekapanış hali kamusal düzlemde, genelde düşünülenin tersine, yazarın kesinlikle bir çeşit fildişi kuleye kapanması gibi bir şey anlamına da gelmiyordu. Nitekim, Blanchot’nun politik duruşu, yıllar içinde, daha da cemaatçi bir yapıya bürünmüş, ya da daha yerinde bir anlatımla söylersek, “başkası” kavramı düşüncesinde daha ağırlıklı bir yer işgal etmiştir.

İlk elde şunu belirtmek gerekir ki, bu özgün yapıtı, türler açısından kesin bir kategorileştirme çabasından yola çıkarak betimlemeye girişmek, Blanchot'nun yazı eyleminden bekledikleri bakımından doğru ve anlamlı bir başlangıç noktası sayılmaz. Çünkü, yazısının vardığı nihai nokta, tam da sınırların ortadan kaldırılmaya çalışıldığı, türler arasındaki geçişimlere olanak tanındığı, sözün parçalanıp kırıldığı, dağıldığı, tekil değil de "çoğul" bir sözün gündeme geldiği, kaygan bir arakesit noktasıdır. Blanchot, hep, paradoksal bir biçimde –ki bu "paradoks" onun en asli yanıdır– tıpkı bir "palimpsest" üzerinde çalışan bir sanatçı gibi yazdığını sürekli silen, sonra bir kez daha yazan, sonra gene silen, bir başka deyişle yazdığını ısrarla "nötrleştirme" amacı güden bir yazı geliştirme çabasında olmuştur. İlerde üzerinde ayrıntılarıyla duracağımız "nötr" ve "fragmanter" (parçalı) yazı ve "çoğul söz" kavramları, bitmek bilmeyen bir yineleme devinimi içinde dönüp duran bu yazı, doğrudan doğruya bu çabanın ürünüdür.

Blanchot'nun yapıtının iki yüzü, bir yanda denemeleri ve öte yanda ise gelenek dışında kalan romanlarıyla anlatılarıdır. Denemeleri geleneksel bir bakış açısıyla "eleştiri" etkinliği başlığı altında toplanabilirse de, aslında bir başka açıdan, bu denemeleri başka yazarların yapıtlarda keşfettiği düşünsel yenilikleri, açmazları ya da kopuşları kendi düşüncesinde yeniden irdelemek, onları sınır noktalara götürmek ve ısrarlı bir "nötrleştirme" çabasıyla geleneksel "sistem" düşüncesinin dışına çekmek üzere kaleme almış olduğu söylenebilir. Denemeleri yıllar içinde başkalaşımlara uğrayarak daha özgül biçimler almışlar, hatta bir noktadan sonra "anlatı" ögesini de kendi bünyelerinde barındırır olmuşlardır. Anlatılarıysa, kurgularında özyaşamöyküsel ögeye her zaman dönüştürülmüş biçimiyle yer vermiş, Blanchot kendisinden söz ederken bile bunu hep, sanki bir "başkası"ndan söz ediyormuş gibi yapmaya çaba harcamıştır. Bu, hiç kuşkusuz, düşüncesinde gitgide daha ağırlık kazanmış olan Levinas etkisiyle gerçekleşmiştir.

Düşünsel arka plan ve kaynaklar

Maurice Blanchot'nun yazınsal girişiminin kendine özgülüğünü daha anlaşılır bir çerçeveye oturtabilmek için, ilk elde, Hegel ve Heidegger felsefelerinin, sonra Mallarmé'nin şiir sanatının, daha sonra ise Nietzsche, Bataille ve Levinas gibi düşünürlerin onun yazısında bıraktığı izden ana

hatlarıyla söz etmek kaçınılmaz gözüküyor. Blanchot tüm bu düşünürlerle Mallarmé'den –buna Valéry'nin dolaylı etkisi de eklenebilir– bir hayli etkilenmiş olmakla birlikte, bu etkilenme yedeğinde, sözgelimi Heidegger örneğinde olduğu gibi, yazarlığının belli bir noktasında etik düzlemde radikal düşünsel kopuşları, ya da Levinas örneğinde görülebileceği gibi, gitgide daha fazla yakınlaşmayı ve ortak düşünsel yönelimleri getirmiştir.

Blanchot'nun, "yazma" eyleminin hiçliğe açılan mutlak bir "olumsuzlama", "gerçeklik" adını verdiğimiz şeyle doğrudan bağlantısı olmayan bir etkinlik olduğu yolundaki görüşü, her şeyden önce, Hegel'in "her eylemin bir olumsuzlama" olduğu savından gelir. Hegel, Estetik Üzerine Dersler kitabında, "sanat otantik hakikatini ve yaşamsallığını yitirdiği için sanatın bundan böyle aşılması gereken bir şey olduğunu, artık onun işlevini felsefenin yerine getirmesi gerektiğini," söylerken, bir bakıma, Blanchot'nun gelecekte kendine çizeceği yolu da belirlemiş oluyordu. Blanchot, 1955'te yayımlanan Yazınsal Uzam adlı kitabının "Edebiyat ve Kökensel Deneyim" başlıklı denemesinde, sanat yapıtıyla köken arasındaki ilişki üzerinde durmakta ve ilerde kendisini "nötr" düşüncesine götürecek olan yönelimin ipuçlarını vermektedir. Blanchot'ya göre yazmanın "asli bir temelsizliği" vardır. Yazan kişi bu temelsizliği, hem başı hem de sonu olmayan bir yazı eyleminin yalnızlığında, her an ölümle yüz yüze olmanın iç daralması içinde yaşar. "Dışarı"nın saf dışsallığı yazıya, indirgenmez başkalığını ve çoğulluğunu dayatır. Blanchot'da "dışarı" kavramı, "mevcudiyet"in ötesinde yer alan, kendine ait bir öz kimliği ya da sürekliliği olmayan bir şeydir. Yazılan hep silinmek üzere yazılandır, kökeni ve başlangıcı olmayandır. Yazı kendini hep dolambaçlı yollarla ortaya koyar ve bu dolambaç ve ikirciklilik, edebiyatın ta kendisidir. Edebiyat, kendi devinimiyle, temsil ettiği şeyin tözünü sonuç olarak yadsır. Edebiyat, kendi yıkıntıları üzerinde yükselir. Yazı aynı zamanda şiddettir, çünkü kendi yasası da içinde olmak üzere her türlü yasayı aşar. Blanchot'nun Sade üzerinde bu kadar diretmesi, onu bir anlamda "yazarların yazarı" (l'écrivain par excellence) olarak görmesi, yazdıklarının içeriğinden çok, onun yazı ile "devrim" arasındaki saltık ve vazgeçilmez bağı keşfetmiş olduğunu düşünmesinden kaynaklanır. Nitekim, 1949'da, Lautréamont ve Sade başlıklı kitabını yayımlamıştır. Blanchot'ya göre edebiyat dışsal hiçbir ahlaki buyruğun sultası altına giremez; çünkü yazı kendine ait bir mevcudiyetten, birlikten ve kimlikten yoksundur.

Yukarıda belirttiğim gibi, Hegel’in Tinin Fenomenolojisi başlıklı çalışmasında dile getirdiği bir belirlemeden, yani “her eylemin bir olumsuzlama” olduğu belirlemesinden yola çıkan Blanchot, onun gibi “diyalektik” bir sıçramayı savunmak, yani bu olumsuzlamayı karşıt bir devinimle sentezin bir üst aşamasına taşımak gibi bir yola girmiş olmak yerine, yapıtın yazan kişiyi yazı eyleminın “süreksizlik” gereklerini yerine getirmek ve döngüsel “nötr” alandan çıkmamak üzere olanaksızlığın sınır bölgesine çektiğini söyleyerek edebiyatın realist zeminini tümüyle ortadan kaldırır. Yazınsal Uzam’da “kitap”, “yapıt”, “temel yalnızlık” gibi kavramların bir çeşit yazınsal fenomenolojisini yapmış ve her yazılan şeyin silinmeye mahkûm göründüğü, yazarın sonu gelmemecesine hep yeniden başlamak zorunda olduğu, erişmek istediği “yapıt”a asla erişemeyeceği bu zorlu yazı uzamını şiirsel denebilecek bir üslupla dile getirmiştir. Romantik anlayışın tam tersine olarak, Blanchot’nun öngördüğü estetik anlayışta, önemli olan, “yazar” ya da “yaratıcı” değil, “yapıt”ın kendisidir. Yazar, yapıta aittir ama, yazarın sahip olup olacağı tek şey “kısır sözcüklerden oluşan sessiz bir yığın... yani, dünyadaki en anlamsız şey olan kitaptır".

Bir başka deyişle, Blanchot’nun yazarı özdeşleştirdiği figür, mitik söylemdeki Sisyphos’un ta kendisidir: sözcükleri bir kaya misali sırtında taşıyıp onları Yapıt Dağı’nın tepesine çıkarmaya çalışan, ama her seferinde aşağıya yuvarlanıp aynı noktadan yeniden başlamak zorunda kalan kişi. Sonuç olarak, yazma eyleminin bu içkin ilkesinden çıkan şey, bir “kitap yokluğu” (l’absence de livre) kavramıdır. Aslı aranırsa, bu kavram, Blanchot’nun, “Şu anlamsız yazma oyunu” düsturuyla yazıyı yazmaya açtığını ileri sürdüğü Mallarmé’nin “Kitap” kavramından türetilmiştir. Blanchot, 1969 yayımlanan L’Entretien infini [Sonsuz Söyleşi] başlıklı kitabında, “kitap yokluğu kavramını şu ifadelerle ortaya koyar: “Kültür kitaba bağlıdır. Depot ve bilginin birikim yeri olarak kitap bilgiyle özdeşleşir. Kitap yalnızca kitaplıkların kitabı, biçimlerin, sözcüklerin ve harflerin bütün kombinasyonlarının ciltler halinde uzayıp gittiği şu labirent değildir. Kitap büyük harfle yazılan KİTAP’tır. Hep daha önce yazılmış olanı, hep daha önce okumayla aktarılmış olanı okumakla, yazmakla kitap her türlü okumanın ve yazmanın koşulunu oluşturur... Kitap üç ayrı sorgulamaya dayanır. Ampirik kitap vardır; kitap bilgiyi taşır; şöyle belli bir kitap bilginin şöyle belli bir biçimini bir araya getirir ve yeniden bir araya getirir. Ama kitap olarak kitap asla sadece ampirik değildir. Kitap bilginin a priori’sidir. Kitabın kişisel olmayan belleği ve daha temel olarak da, her

kitabın barındırdığı ve sadece onda doğrulanan yazmak ve okumak için vazgeçilmez yetenek, her zaman için daha önceden var olmasaydı hiçbir şey bilinemezdi. Kitabın mutlaklığı o zaman kökenini hiçbir başka öncelikte bulmadığını ileri süren bir olanağın yalıtılmışlığıdır. Kendini romantiklerde (Novalis), sonra daha kesin olarak Hegel'de ve sonra da daha radikal ama tümüyle başka bir biçimde Mallarmé'de Edebiyat ilişkilerin bütünlüğü olarak (mutlak bilgi ya da Yapıt) doğrulamaya eğilim gösterecek olan mutlaktır bu".

Yapmış olduğum alıntıdan anlaşılacağı üzere Blanchot'nun kurmaya çalıştığı sanat ontolojisinde, 1940'lardan beri şiiri hakkında çeşitli vesilerle yazılar yazdığı Mallarmé'nin ayrıcalıklı bir yeri vardır. Mallarmé sanat yapıtını, kendi özerkliği ve yasaları olan, saf bir yaratım temeli üzerine yerleştirmeye çalışmış, geleneksel realizmin gereklerine tıpkı Blanchot gibi hepten sırt çevirmiş ve "yapıt"ın oluşma sürecinde "rastlantı"(hasard) denilen ögeyi alt edebilme yolunda zorlu bir estetik çaba ortaya koymuştur. Mallarmé'nin bu pürist yaklaşımı, Blanchot'nun ölüm deneyimini yaşadığını ileri sürdüğü çilekeş sanatçı modeline oldukça yakındır. Yapıt, uğruna yanılıp yok olunacak bir amaçtır ama bu amaca ulaşıldığı da hiçbir zaman kesin değildir. Blanchot'nun, "edebiyattan başka hiçbir şeyin ilgisini çekmediğini söyleyen" Kafka'nın uzlaşmasız yazarlığında bulduğu da tamı tamına bu boyuttur. Kafka için miladi bir tarih olan 22 Eylül 1912 gecesi, yani Yargı adlı anlatısını bir solukta yazmayı başardığı ve kendini yazarlığa adamaya kesin olarak karar verdiği o dönüm noktası tarih, Blanchot açısından da daha az ilginç değildir. Kendini bu tutkulu yazarın serüvenini bütün duraklarından tek tek geçerek okumaya adamış olan Blanchot, bu tarihten tam beş yıl önce bir başka 22 Eylül gecesi doğmuştur.

Heidegger'in Varlık ve Zaman (1927) başlıklı temel kitabında ortaya koymuş olduğu felsefeyi Levinas aracılığıyla tanımış olan Blanchot, Heidegger'in "ölüm"ü insanın "en büyük ve en kendine özgü olanağı" olarak nitelendirdiği görüşe, özellikle Yazınsal Uzam'ın 1955'te yayımlanışından sonra, "ölüm"ün aynı zamanda, insanın en büyük "olanaksızlığı" olduğu, çünkü ölüm denilen şeyin kişisel "ben"in başına gelen bir şey değil, tam tersine, bir çeşit kişidışı "Onlar" (Das Man) alanının fenomeni olduğunu söyleyerek karşı çıkar. Bu noktada, Blanchot'nun ölüm'ün farklı bir anlamı üzerinde durduğuna dikkati çekelim. İnsan ölerek ölme olanağını, yani insanı en çok insan yapan şeyi, elinden kaçırmış olmaktadır. Ölümün kendisinden çok, ölümlü olma

bilincidir vurgulanan. Böylelikle Blanchot'da ölüm olanağı, paradoksal bir şekilde, ölme eyleminin olanaksızlığının sınırsız bir deneyimine ya da daha doğrusu, var olmayan deneyimine dönüşür. Zaten Blanchot için genel olarak edebiyat ya da yazma eylemi de, bu olanak ile olanaksızlık arasındaki ara noktada, şeyleri yokluklarında adlandırabilmekle onların kavramsal var olmayışları arasındaki aşılmaz alanda bulunur. Bu alan, "yapıtsızlığın" (désœuvrement), "başkalık"ın (l'altérité) alanıdır. Özellikle Levinas'ta karşımıza sık sık çıkacak olan bir başka kavramın, yani il y a'nın [vardır] alanıdır. Il y a, varlığın hem mevcudiyetinin hem de yokluğunun alanıdır. Öte yandan, Blanchot'nun "Edebiyat ve Kökensel Deneyim" başlıklı denemesi, Heidegger'in 1950'de yayımlanan "Der Ursprung des Kuntswerks" [Sanat Yapıtının Kökeni] başlıklı yazısında ortaya koyduğu görüşün de dolaylı bir eleştirisidir. Heidegger, Hegel'in sanatın bundan böyle hakikatten uzaklaştığı, onu artık yansıtmadığı görüşüne bir karşılık ararken sanatla dünyanın, sanatla yapıtın ilişkisini yeniden temellendirme yolunda "hakikat" kavramını, eski Yunancadaki "gizini açma" ya da "üstündeki örtüleri atma" anlamına gelen alethia terimiyle bağlantılandırma yoluna gitmişti. Blanchot'nun bakış açısından, "hakikatin yapıta konulması" [Ins-Werk-Setzen der Wahrheit] çabası, bir aydınlatma değil de, tam tersine, bir karartma girişiminden öteye gidemez, çünkü ona göre Heidegger tam da yapıtın varlığının sorgu konusu ettiği şeyleri, dünyada, yapıtta ve hakikatte temellenen bir yanıt aramaya çabasıyla aşmaya çabalamaktadır. Dolayısıyla Blanchot'ya göre, yapıtın hakikatle ayrıcalıklı bir ilişkisi olduğu savı yanlış bir temele dayanmaktadır ve bu, sanatın kendi olanağına da haksızlık etmektir. Blanchot'nun Heidegger felsefesi karşısındaki tavrı yıllar içinde daha da netleşmiş ve filozofun Nazi dönemi Almanya'sındaki ikircikli politik tutumu dolayısıyla, Blanchot'yu ona sert eleştirel yöneltmeye götürmüştür. Bunda, Heidegger'in savaş sonrasında soykırım olgusu üzerine tek bir söz etmemesi, bir başka deyişle "örtük bir antisemitizm"i savunur gözükmesinin büyük payı var gibidir.

Blanchot'nun yazın anlayışını yönlendirmiş olan en temel kavramlardan biri –ki aslında bunun bir "kavram" olduğu da tartışmalıdır– "nötr" düşüncesidir. L'Entretien infini'de yeni bir versiyonuyla yer alan "René Char ve Nötr Düşüncesi" başlıklı denemesinde Blanchot, Char'ın şiirinde bazı sözcük gruplarının –örnek vermek gerekirse, "kişisel olmayan sonsuz", "yaşayan olanaksız", "söndürülemez mutlak" vb sözcük grupları– gramatik olarak nötr olduklarını belirtip Char'ın şiirinde bu sözcükler aracılığıyla

“bilinmeyeni bilinmeyen olarak göstermek” amacında olduğunu ve nötr düşüncesinin ta kendisinin bu olduğuna dikkat çekmek istediğini söyler. Öte yandan Blanchot’ya göre, nötr, sadece bir sözcük dağarı meselesi değildir. Nötr kendini hiçbir türde ortaya koymayandır: Genel-olmayandır, türeyimsel-olmayandır ve tikel-olmayandır. Nesne kategorisine ait olmadığı gibi özne kategorisine de ait değildir. Bu onun hâlâ belirlenmemiş olduğu ve iki tür arasında duraksadığı anlamına da gelmez, bu onun, ne nesnel koşullardan, ne de öznel niteliklerden kaynaklanmayan, başka bir ilişkiyi varsaydığı anlamına gelir. İşte Blanchot, nötr deneyiminin, bilinmeyenle kurulan bu başka ilişki içinde bulunduğunu vurgular. Ona göre tüm felsefe tarihi boyunca, onun yerine kişisel olmayanın yasasıyla evrenselin hükümranlığı konularak “nötr” olanı kültürel iklime alıştırma ve evcilleştirme çabası harcanmış ya da “nötr” olanı yadsıyabilmek için, Özne-Ben’in etik önceliği olumlanarak tekil Biricik olana mistik bir özlem dışa vurulmuştur. Peki, bu bilinmeyenin kendisi nedir? Bu bilinmeyen, geleceğin bilinmemesi gibi bir bilinmeyen değildir. O, herhangi bir şekilde sezgisel bir bilginin ya da mistik bir kaynaşmayla ele geçirilebilecek bir bilginin nesnesi de değildir. Blanchot’nun altını çizerek vurguladığı, nötr olanın onu örtük halde tutacak bir ilişki içinde keşfedileceğidir. Bu örtük halde kalış, yani her türlü görünülürlüğün ve görünmezliğin ötesinde oluş, Heidegger’in hakikat kavramını alethia olarak yeniden tanımlarken kullandığı “aydınlatma” eğretilemesini de geçersiz kılar. (Nitekim, Blanchot’nun L’Entretien infini’deki denemelerinden biri, “Konuşmak, Görmek Değildir” başlığını taşır.)Demek oluyor ki, “nötr” olarak bilinmeyen şey, ifşa edilmeyecek, açığa vurulmayacak, sadece, dolaylı bir şekilde, bilinmeyen olarak gösterilecektir.

Blanchot’nun, 1925 yılından itibaren Strasbourg’da geçirdiği üniversite yaşantısına uzanan ve “en karamsar dönemimde yaşamımı aydınlatan mutlu bir karşılaşma” diye nitelediği Levinas’la dostluğu, aynı zamanda düşünsel gelişimi bakımından belirleyici bir etkiye sahip olmuştur. Onun aracılığıyla Heidegger’le kurduğu iletişim ne denli önemliyse, özellikle Levinas’ın il y a kavramı, yani tartışmalı bir şekilde Heidegger’in varlık [Sein] ile var olanlar [das Seiende] arasında yaptığı ontolojik ayrımdan kaynaklandığı ileri sürülen ve formülasyonu son derece karmaşık olan bu düşünce, 1940’lı ve 1950’li yıllar boyunca Blanchot’nun yazarlık anlayışının gelişimine silinmez bir damga vurmuştur. Levinas, il y a’nın kendisinin olumsuzlanamayacağını, çünkü olumlamanın zorunluluğu her zaman

olumsuzlama olasılığından önce geldiği için, il y a'yı her olumsuzlama girişiminin il y a'nın kendisinin sürekli bir "yinelenme"siyle [le ressassement éternel] son bulacağını söylemektedir. Sonuç olarak, il y a olumsuzlanamayacağı için, Hegel'ci anlamda diyalektik bir devinimin söz konusu olamaz. İşte Blanchot için, hem bir olanak hem de bir olanaksızlık olarak yazı alanı, her türlü diyalektiğin ötesinde, bu kavram öncesi düşüncenin sınırlarında yer alan bir etkinliktir. Öte yandan, felsefesinde her zaman "etik" olanın "ontolojik" olan üzerindeki önceliğini savunmuş olan Levinas, 1961'de yayımlanan Totalité et infini [Bütünlük ve Sonsuz] başlıklı yapıtında, "nötr felsefesi" olarak yorumladığı Heidegger'ci varlık anlayışına karşı çıkmakla, Blanchot'nun il y a düşüncesini nötr bağlamında yorumlamasına karşı da dolaylı bir tavır almış olur. Çünkü, Levinas'a a göre, nötr düşüncesi, "Başka" olanın, yani Levinas açısından etik önceliği olanın, Aynı olana indirgenmesi, onunla eş ölçülerle aynı kefede tartılması anlamına gelmektedir ki, bu onun kabullenemeyeceği bir şeydir. Ancak Levinas, Blanchot üzerine daha sonraki yıllarda kaleme aldığı yazılarında, Blanchot'da nötr olanın "farkın silinmesi" anlamına gelmeyebileceğini, daha çok bir çeşit aşkınlık olarak düşünebileceğini de söylemiştir. Nitekim, Totalité et infini'nin yayımlanmasıyla birlikte, Blanchot'nun yazılarında Levinas'ın "Başkası" kavramı gitgide daha ağırlıklı bir yer işgal etmeye başlar. L'Entretien infini'de çoğul sözün sınandığı bir diyalog biçiminde aktarılan düşünceler, "Başkası" kavramının ne olabileceği üzerine sıkı bir sorgulamadır. Levinas yapıtında "Başkası" kavramının hiçbir şekilde tematize edilemeyeceğini ve ancak geçici olarak verilebileceğini vurgularken, Blanchot kavramı fenomenolojik bir yaklaşımla irdelediği söz konusu sorgulamasında "Başkası"nın disimetrik ve süreksizliğe açık boyutu üzerinde durmaktadır. Blanchot'nun ana ilgisi Yazınsal Uzam'da sürekli olarak "ölmenin olanaksızlığı" iken bundan böyle vurgu, çarpıcı bir şekilde "Başkası'nın ölümü" üzerinedir. Sözgelimi adı geçen yapıtın 103. sayfasında şöyle der Blanchot: "Başkası ile konuştuğumda, beni ona bağlayan söz ölmenin sonsuz devinimi olan, ölmenin olanaksızlığı ortaya koyduğu şu ölçüsüz uzaklığı 'yerine getirir' ve 'ölçer'. Ve ben kendim, onunla konuşarak, ölme yeriyle konuşurum, bu da aynı zamanda şu demektir ki ölmeye mahal olan bu yerde konuşurum." Levinas, tıpkı Heidegger'in yazılarında gördüğü gibi Blanchot'nun yazılarında da etik boyutun eksikliğini görmüş ancak bu bakış yıllar içinde bir ölçüde dönüşüme de uğramıştır. Blanchot'nun politik alanda gitgide daha fazla söz

alması ve çeşitli vesilelerle (121'ler Manifestosu, 68 Olayları, La Revue internationale –Uluslararası Dergi– tasarısı) doğan "cemaat" düşüncesi, ilerki yıllarda etik boyutun dolaylı yoldan ortaya çıkmasına meydan verecektir.

Blanchot'nun düşüncelerinin özünde, hiç kuşku yok ki, Nietzsche ve onun "ebedi dönüş" kuramı vardır. Blanchot, Nietzsche 'nin bu zorlu kurama ilişkin görüşlerini aktarırken, Zerdüşt 'ün "üst-insanı" coşku ve kategorik bir kesinlikle ilan ettiğini, ama sonra, bir iç daralmasıyla, duraksamayla, korkuyla onun "ebedi dönüş" düşüncesini ortaya koyduğunu dile getirir. Acaba söylemdeki bu ton değişikliği niçin ortaya çıkmıştır? Bir uçurum düşüncesi olan "ebedi dönüş" düşüncesi acaba niçin, onu ilan eden kişide, durmadan ertelenen, saptırılan ve her türlü düşünceden uzaklaşmaya dayanan bir yön almıştır. Blanchot'ya göre, bu düşüncenin bilmecemsi yanı ve hakikati budur. Politik eğilimleri sağda ya da solda olsun Nietzsche'nin hemen hemen tüm yorumcuları, uzun süre, onlara keyfi, kullanışsız, mistik ve dahası çok eski görünen bu öğreti karşısında rahatsızlık duymuşlardır. Sözgelimi, Blanchot, Nazi ideolojisinin resmi yorumcusu olan Bäumler'in bu öğretiyi görmezden geldiğini belirtir. Onlara göre modern bir insanın böylesi bir görüşe varabilmesi tasavvur edilemeyecek bir şeydir. Ne var ki, bu düşünce, yapısında en yüksek derecede nihilizmi barındırmaktadır. Blanchot, Nietzsche'nin eksiksiz bir açıklıkla, isteme gücünün özgürleştirici olduğu noktada geçmişe çarptığını dile getirdiğini, söyler. Her türlü duyguyu Nietzsche'ci anlamdaki hınca (ressentiment) dönüştüren de budur: İsteme gücü geçmişe çarptığında, intikam duygusu istemeyi karşı yönde harekete geçiren devinime dayanır. İnsan bu hınç duygusuna kapıldığı sürece, aktüel bir kendini beğenmişlik düzeyinde kalacak ve hem dünyevi şeyleri ve hem kendini mutlak bir ideal adına, umuttan uzak kalarak, aşağılamaktan başka bir şeye çalışmayacaktır. Bu yüzden insanın, zamansal boyutu içinde, ele geçmez geçmişin ve geriye döndürülemez olan zamanın zorunluluğuyla daha fazla sınırlı olmaması gerekmektedir. Gelgelelim zamanda geriye dönüş olanaksızdır ve bu olanaksızlık son derece önemli bir anlama sahiptir. Güç istenci olarak üst-insanın başarısızlığı tam da budur. Üst-insan uç noktaya asla ulaşamayacaktır. İşte bu nedenledir ki Blanchot'ya göre Nietzsche'ci anlamdaki "ebedi dönüş" düşüncesi iktidar düzlemi içinde yer almaz. Ebedi dönüş deneyimi bütün perspektiflerin altüst oluşuna yol açmaktadır. Hiçliği isteyen isteme gücü sonsuzluğu isteyen istenç olmakta ve onda, isteme gücüyle amacı olmayan sonsuzluk

kendine dönmektedir. Kişisel ve öznel her şeye gücü yeterlik "varlık"ın kişisel olmayan zorunluluğuna dönüşmektedir. Blanchot bu noktada şunu sorar: Sonsuzluk fikrini ve "varlık" fikrini, sonsuz sevgisini ve "varlık"ın derinliğinin bilgisini böyle yeniden ele geçirince, acaba kesinkes nihilizme sığınmıyor muyuz? Yanıtını da verir: Nihilizmin bağrındayızdır. Bu konudaki görüşünü desteklemek üzere de Nietzsche'nin kendi ifadesini aktarır: "Bu düşünceyi en korkunç biçimiyle düşünelim: anlamdan ve amaçtan yoksunluğu, ama hiçlikte sonunu bulmaksızın kaçınılmaz olarak dönen biçimiyle varoluş: işte ebedi dönüş – Nihilizmin en uç biçimi." Şu var ki, Blanchot'nun bundan sonra yaptığı yorum, meselenin tam da bam teline dokunur gibidir. Şöyle der Blanchot: Bu noktaya değin nihilizmin hiçlikle bağlantılı olduğunu düşündük. Tam tersine, nihilizm varlıkla bağlantılıdır. Nihilizm sona erdirmenin ve bu sonda bir çıkış yolu bulmanın olanaksızlığıdır. Nihilizm hiçliğin güçsüzlüğünü, zaferlerinin sahte parıltısını ve hiçliğini düşünürken bile, hâlâ varlığı düşündüğümüzü dile getirir. Hiçbir şey bitmez, her şey yeniden başlar ve başka hâlâ aynıdır, Gece Yarısı gizlenmiş Öğlen ve büyük Öğlen, ölümle ve Nietzsche'nin bize salık verdiği şu görkemli intiharla içinden çıkamayacağımız ışık uçurumudur. Dolayısıyla nihilizm bize son ve oldukça acımasız gerçeğini söyler: Nihilizmin olanaksızlığını söyler. Blanchot, dile getirdiği bu yorumun ilk bakışta bir şaka gibi görünebileceğini ama insanlığın bulunduğumuz aşamasında bilimin varolanla yetinmemesini, varlığı dönüştürmek ve ondan bir iktidar elde edebilmek için onu yadsımasını ve bu iktidardan insan egemenliğinin sonsuz devinimini yaratma peşinde olmasını göz önünde tutarsak, hiçliğin maskesinin varlık içinde düşmesinin, nihilizmin vardığı uç noktanın tam da bu ebedi dönüş devinimi olduğunu, bunun gerçeğin ta kendisi olduğunu vurgular.

Nietzsche'nin "ebedi dönüş" düşüncesine ilişkin böyle uzun bir serimleme yapma gereğini duyuşum, bu düşüncenin, Blanchot'nun ondan aldığı bir başka belirleyici öge olan "fragman" sözü kavramıyla, dolayısıyla da "nötr" düşüncesiyle yakından bağlantılı. Blanchot, Nietzsche'de iki tür söz olduğunu söyler. Bunların birincisi, Batı felsefesi tarihinin geleneksel söylemine, "sistem" ve "bütünlük" kavramlarına dayalı, süreklilik taşıyan sözü; ötekiyse "sonsuz düşüncesi"nin getirdiği çelişkileri yan yana bir arada barından ama böyle olmakla birlikte "bütün" kavramıyla da çelişmeyen, çoğul bir söz olan, özellikle aforistik deyişlerle ortaya konmuş olan "fragman" sözü. Blanchot'ya göre Nietzsche felsefesinin Nazi ideolojisi

gibi sahte bir düşünceyi temellendirmede araç olarak kullanılması doğrudan doğruya bu ögelerden birincisine, yani onun süreklilik yanını ön plana çıkaran, onu bir sistem düşüncesine indirgemeye çabalayan, yanılgı ve kasıt dolu bakışa bağlıdır. Öyle ki, Nietzsche'nin kız kardeşi Elizabeth Förster-Nietzsche'nin ortaya çıkmasına önayak olduğu Güç İstenci4 başlıklı kitap, Nietzsche'nin gerçek düşüncesine asla mal edilemez. Nietzsche'nin gerçek düşüncesi, Blanchot'nun düşünsel bir miras olarak üstlenmeye çalıştığı, onun dizgeleştirilemeyen, hep fragmanter yapıda kalan yazılarındadır.

Blanchot'nun yaşamında iki büyük dostluk örneği olmuşsa; bunların birincisi daha önce sözünü ettiğim Levinas'la kurduğu kadim dostluk, ötekiyse, 1940'ta tanıştığı ve bir ruh arkadaşı olarak gördüğü George Bataille'la kurduğu derin düşünsel dostluktur. Blanchot ile Bataille düşünceleriyle hep birbirlerinin aynaları olmuşlar, birbirlerini hep beslemişler ve ölümle kurdukları ayrıcalıklı ilişkilerde, aynı yakıcı sorunsalların ve düşünsel yönelişlerin deneyimlerini yaşamışlardır. Bataille, Blanchot'nun Ölüm Hükmü5 başlıklı anlatısına ne denli önem verdiğini birçok vesileyle ısrarla vurgulamış, Blanchot ise Bataille'ın "iç deney" kavramını kendine neredeyse şiar edinmiştir. Blanchot bu kavramı, L'Entretien infini'de (s. 305) şu şekilde tanımlar: "İnsan, olumsuzlamayı eylem içinde tüketmeyen bu varlıktır; öyle ki, her şey tamamlandığında, 'yapma' edimi (ki bu edimle insan kendini yapmaktadır) yerine getirildiğinde, yani insanın yapacak başka bir şeyi kalmadığında, George Bataille'ın yalın bir derinlikle dile getirdiği gibi, insanın 'işsiz olumsuzluk' durumunda var olması gerekir; işte 'iç deney' artık yadsımayla hiçbir ilgisi olmayan bu kökten olumsuzlamanın doğruladığı tarzdır." Blanchot'ya göre, Bataille'ın dile getirmeye çabaladığı "sınır-deney", bir bütünlük biçimi olarak "mutlak"ın daha da nasıl aşılabileceğidir. Bu deney, hiçbir otoriteyi kabul etmez; temel yasası, mutlak otoritesizliktir.

Blanchot 'nun "başkası" kavramı dolayımında Levinas 'a gitgide yaklaşması, doğal olarak Musevi gizemciliğiyle daha yakından ilgilenmesine de yol açmış ve özellikle Gerschom Scholem 'in kitapları aracılığıyla Kabala düşüncesinin derinlikleriyle tanışmıştır. Genelde Musevilik ve özeldeyse Simone Weil'in düşüncesi üzerine getirdiği yorumlardan çıkarsanacağı üzere, kendisinin de, XVI. yüzyılın ünlü Musevi gizemcisi ve bilgini İzak bin Luria'nın "terk ediş ve feragat olarak Tanrı" öğretisinin temelinde yatan düşünceden bir hayli etkilenmiş olduğunu söylemek, gerçeğe pek de uzak düşmez gibi görünmektedir. Bu öğreti

şudur: Tanrı dünyayı yaratırken, kendisine ait bir parçadan feragat ederek geri çekilmiş ve ortaya, aslında bir hiçlik'ten başka bir şey olmayan "dünya" çıkmıştır. Bir başka deyişle, yaratılışın temel sorunu, bir "hiçlik" sorunudur. Doğrusunu söylemek gerekirse, Blanchot'daki yaratım sürecinin "geri çekilme"yi temel alan dinamiğinde, bu öğretinin bir yankısını bulmak da pek zor değil. Ben'in geri çekilerek bir "başkası"na yer açması, ya da Ölüm Hükmü anlatısı örneğinde görüleceği gibi, "başkası"nın ölümüyle ölmek, başkası ölerek ortadan kalkarken benim varlığımın ona göre mevcudiyeti, tam da bu "geri çekilme ve feragat" öğretisi bağlamında yorumlanabilecek olgular olarak ortaya çıkmaktadır.

Denemede ilk adım ve sonrası

Kaba bir nitelendirme çizgisi içinde söylersek, Blanchot her şeyden önce eleştirel bir "deneme" yazarıdır. Deneme türünün kökensel açık uçluluğu, kesin şeyler söylemekten kaçınmaya olanak veren, yani ta baştan her türlü söylemsel "otorite"yi kategorik olarak reddeden değişken zemini, Blanchot'nun yazınsal açıdan tam da biçilmiş kaftan olarak gördüğü bir şey olmuştur. 1943'te yayımlanan ilk deneme kitabının Faux pas [Yanlış Adım] başlığını taşıması bile, kendi başına son derece anlamlıdır. Uzun yıllardır sürdürdüğü siyaset gazeteciliğine koşut olarak kaleme alınmış ve bir bölümü Journal des débats'da, bir bölümüyse L'Insurgé ve Revue française des idées et des œuvres'de yayımlanmış olan yazınsal kronikleri bir araya getirerek bunlardan bir kitap oluşturma dileğini ona iletmiş olan kişi, o yıllar Gallimard yayınevinde çalışan ve ilerde yaşamının büyük dostluklarından bir başkasını oluşturacak olan Dionys Mascolo'dur. Aslında hiç de bir kitap ortaya çıkarma niyeti olmayan Blanchot böyle bir karara varmadan önce bir süre duraksar. Yazarlığının bu aşamasında, daha ufukta "kitap yokluğu" (l'absence du livre) ya da "yapıtsızlık" (le desœuvrement) kavramı yahut geleneksel edebiyat söylemine karşı "süreksizlik" düşüncesi geliştirilmiş haliyle mevcut değildir. Acaba yanlış bir karar mı verme eşiğindedir? Biz okurlar açısından, bunun yanlış değil, tam tersine çok doğru bir adım olduğu, yıllar içinde ortaya çıkacaktır. Şu var ki, aynı kitapta Hindu düşüncesi üzerine yazılar kaleme almış olan Blanchot, eleştirinin her adımının aynı zamanda "yanlış bir adım" olduğu görüşündedir, çünkü her tekil deneyim ona göre bir başkasına doğru ancak "yanılsamalı adımlar" atarak ilerleyebilir... Kitabın açılış metni olan "İç Daralmasından Dile" denemesi Georges Bataille'ın "iç deneyim" kavramını ön plana çıkarır ve Rilke ile Proust üzerine yazdıklarına kadar bütün kitaba damgasını vurur.

Denemede, “Yazarın, kendisini yazar yapan güçleri harcaması, tüketmesi gerekmektedir...” denilmekte ve Bataille’ın “harcama” kavramı, Blanchot’nun “kendini yaza yaza tüketen yazar” imgesiyle iç içe geçmektedir. Kitap genel olarak büyük bir ilgi görmez ama özellikle Direniş yanlısı basından övgüler alır.

1949’da yayımlanan ve 1945 ile 1947 arasında yazılmış olan denemeleri (“Kafka ve Edebiyat”, “Mallarmé Miti”, “Baudelaire’in Başarısızlığı”, “Sartre’ın Romanları”, “Hölderlin’in ‘Kutsal’ Sözü” vb) bir araya getiren La Part du feu, Blanchot’nun yazınsal ve estetik girişimine daha belirgin vurgu getirmesiyle öne çıkar. Kitapta bir yazın estetiğinin ortaya konulması açısından önemli bir yeri olan “Edebiyat ve Ölüm Hakkı” başlıklı denemesinde Blanchot, 1945 yılındaki bir makalesinde “doğalcılık” ve “naiflik” nitelemeleriyle eleştirdiği ve tümüyle benimseyemediği gerçeküstücülüğe bu kez iyiden iyiye sahip çıkar, hatta onu “en yaratıcı artistik tutku” sıfatıyla niteler. Blanchot’ya göre gerçeküstücülerin hedefledikleri politik devrimle dilin özgürleşmesi arasında kaçınılmaz bir bağ vardır. La Part du feu aynı zamanda, 1948’de yayımlanan ve Edebiyat Nedir? gibi doktriner bir başlık taşıyan çalışmasıyla “bağlanmalı” (angaje) edebiyat kuramını ortaya atan Sartre’la görüş ayrılıklarının açıkça keskinleştiği bir yapıt olur. Blanchot, gerçeküstücülüğü çeşitli gerekçelerle eleştiren Sartre’ın “bağlanmalı” edebiyat anlayışının tam karşı kutbunda yer alan bir tutumu benimser ve şu değerlendirmeyi yapar: “Bağlanmış olmaktan en uzak edebiyat, özgür olmayan bir toplumda özgür olduğunu ileri sürmenin bu toplumun yarattığı kölelikleri üstlenmek olduğunu ve özellikle de özgürlük sözcüğünün yanıltıcı anlamıyla bu toplumun iddialarını gizlediğini bildiği ölçüde, aynı zamanda en bağlanmış edebiyattır.” Aslı aranırsa, politik olarak kamp değiştirmiş olan Blanchot, Sartre’ın ona kapılarını açmaktan geri kalmadığı Temps modernes dergisinde bu denemesinden iki yıl önce de Sartre’la görüş ayrılıklarını açıkça ortaya koyduğu bir deneme yayımlamıştır. Faux pas başlıklı ilk deneme kitabında savunduğu gibi, ona göre, “edebiyat bir belirsizlikler ve ikircikli durumlar sanatıdır. Edebiyatın özü, belirsiz olmak ve hiçliğe açılmaktır. Hatta Blanchot’nun 1947’nin Nisan’ında yine Temps modernes’e vermiş olduğu bir denemesi aynen şu başlığı taşımakta olup Sartre’ın Özgürlüğün Yolları roman dizisini irdelediği bu eleştirel deneme, Sartre’a karşı onun kendi kavramlarını bir bumerang gibi kullanması açısından oldukça ilginçtir: “kendini aldatma (mauvaise foi) yapıtı olarak

roman.” Nitekim, 1924 tarihli Gerçeküstücülük Manifestosu’nun düsturu olan, “Fantastiğin hayran olunası yanı, artık fantastik diye bir şey olmamasıdır; sadece gerçek vardır,” sözü de bundan böyle Blanchot’nun estetik anlayışına kılavuzluk eder. Blanchot, fantastik olanın kendine özgü doğasının, gerçekliğin yerine geçmek, gerçekliğin tamamı olmak” olduğu görüşünü benimser. Ona göre “düşsel” [imaginaire] olan –“fantastik” sözcüğü yerine gitgide bu sözcüğü yeğleyecektir– dünyanın ötesinde yer alan bir şey değil, dünyanın kendisi olan şeydir.

1959’da yayımlanan ve otuz üç denemeyi bir araya getiren Le Livre à venir [Gelecek Kitap] ise Blanchot’nun, “edebiyatın ahlakın sustuğu bir bölgeye ait olduğu” görüşünü daha da köktenci bir biçimde dile getirdiği bir toplamdır. Kitabının başında, düşsel olanla karşılaşma bağlamında tekinsiz “sirenler”le karşılaşmaktan, yazıda sonsuzluk denizine açılmanın risklerini göğüsleme gereğinden söz eden Blanchot; Proust, Claudel, Broch, Virginia Woolf, Henry James, Artaud, Thomas Mann, Kafka, Beckett, Musil, Hesse vb edebiyatta çığır açmış yazarların, Mallarmé ve Rimbaud gibi şairlerin yapıtlarından yola çıkarak, “edebiyatın nereye gitmekte olduğunu” “son yazarın ölümü”nün ne anlama gelebileceğini, “sıfır noktasının ne olabileceğini” sorgular.

1969 tarihli, kendisinden yukarıda alıntılar yaptığım L’Entretien infini ise [Sonsuz Söyleşi] Blanchot’nun daha çok felsefe ağırlıklı yazılarını bir araya getiren, 640 sayfalık hacmiyle son derece kapsamlı bir kitaptır. Yazarın, çoğunu 1953 ile 1965 arasında kaleme aldığı yazılarından meydana gelen kitapta, benzer biçimde, Bataille, Flaubert, Mann, Camus, Sade, Herakleitos, Levinas, Heidegger, Nietzsche, Simone Weil, Foucault, Wittgenstein, Freud, Henri Lefebvr vb birçok yazarla düşünce adamının ya da Rimbaud, Mallarmé, René Char, Michaux vb şairlerin ana yazarlık sorunsalları tek tek irdelenir. Öte yandan, eklektik bir yapı taşıyan kitap, düşünürler üzerine sadece geleneksel tarzda gidimli (diskürsif) bir söyleme dayanan denemelerden oluşuyor değildir. Blanchot kitabında, “Çoğul Söz” başlığı altında, “fragmenter” yazı üslubunun en çarpıcı örneklerini de verir. İçsel bir söyleşi görüntüsü altında, “nötr” olarak nitelediği düşünceyi sınır deneyimin uç noktalarına kadar gitmeye zorlar.

1971’de yayımlanan L’Amitié [Dostluk], hem George Bataille’la kurduğu eşsiz düşünsel dostluk anısına, hem de bu özel dostluktan çıkan “meçhul dost” kavramı adına konulmuş bir başlık taşıyan bir denemeler toplamıdır. Kitapta sanatın doğuşu, müzelerin sanatsal kalıcılık açısından

temsili değerleri, Lascaux mağaraları, Malraux'nun sanat psikolojisi, Marguerite Duras, Louis-René des Forêts, Pierre Klossowski gibi yazarların yapıtları, ayrıca etnografi, Marksizm ve politikanın sorunları çeşitli temalar bağlamında ele alınır.

1973'te yayımlanan Öteye Adım [Le Pas au-delà]7 fragmanter yazı üslubunun en yoğun ve dikkat çekici biçimde kullanıldığı deneme kitabı olur. Öteki deneme kitaplarından farklı olarak, eleştirel ögenin iyice kaybolduğu, daha çok bir iç söyleşinin ön plana çıktığı, bir şeyleri tanıtlamaktan çok, iç söyleşinin kırıla kırala, elipsler çizerek ilerlediği, lirik bir toplamdır bu. Bir merkezsizlik, belirgin bir parçalılık söz konusudur. Nitekim Öteye Adım konusunda basında, 68 ruhunun zemin hazırladığı, "kitapsızlık", "yapıtsızlık" ya da "anonimlik" kavramlarının dışavurumu olarak değerlendirildiği yorumlar yer almıştır.

Kısa fragmanlardan oluşan L'Ecriture du désastre [Felaket Yazısı] 1980'de yayımlandığında, söz konusu edilen felaketin, II. Dünya Savaşı'nın en acılı yüzü, yani "toplama kampları" gerçeği olduğu ortadadır: Tarih'in bu canavarsı gerçeği, Auschwitz, nasıl olmuş da meydana gelebilmiştir? İnsan aklının kendini dönüp dönüp sorguladığı nokta burasıdır. Blanchot'ya göre, "Holokost, Tarih'in mutlak olayıdır ve düşünmek, felaketi bir art düşünce olarak adlandırmaktır."

Blanchot'nun bu tarihten sonra, ta 1999'a değin, çok sayıda deneme ve düşünce kitabı daha yayımlanır. 1983'te İtiraf Edilemeyen Cemaat [La Communauté inavouable];8 yine aynı tarihte Le Nom de Berlin; 1986'da Sade et Restif de la Bretonne; 1987'de Sur Lautréamont; 1987'de Joë Bosquet; 1992'de arkadaşı Louis-René des Forêts'nin şiirleri üzerine Une voix venue d'ailleurs; 1996'da, Les intellectuels en question; aynı yıl, Pour l'amitié ve 1999'da, Henri Michaux ou le refus de l'enfermement.

Gelenek dışı romanlar ve anlatılar

Maurice Blanchot, okur kitlelerince her şeyden önce bir denemeci ve eleştirmen olarak tanınmakla birlikte, aynı zamanda bir roman, anlatı ya da, daha özgül bir ifadeyle, bir récits yazarıdır. İlk basımı 1941, neredeyse üçte ikisi kısaltılmış ikinci versiyonu ise 1950'de yayımlanan Karanlık Thomas9 roman altbaşlığıyla yayımlanır. Bu metin, tahmin edileceği üzere, geleneksel roman anlayışından tümüyle uzaktır. Roman kahramanlarının kişilikleri son derece belirsiz ve değişken olduğu gibi bildiğimiz anlamda olay örgüsü gibi bir şey de söz konusu değildir. Blanchot'nun anlatılarından ya da romanlardan böylesi bir geleneksel olay örgüsü ya da kurgu beklemek

zaten onun yazarlık ülküsünü ya da anlayışını açıkça hiçe saymak olur. Onun bile isteye benimsediği bu anti-realist yaklaşım, “ölümü ya da hiçliği” deneyimlemekle özdeşleştirdiği yazı etkinliğinin sınır noktalarında dolaşabilmek, yazı eyleminin saltık “dışsallığına” tanıklık etmektir. Blanchot’ya göre yazma etkinliğinin, dolayısıyla sanatın asli bir temelsizliği vardır, sanat hakikatten kopuktur, hakikatle bir temsiliyet ilişkisi içinde değildir, işte bu yüzdendir ki Blanchot’nun anlatıları zaman dışı bir zamansızlık içinde, paradokslar barındıran kurgusal yapılar içinde, hakikat temelinden uzak bir dil söylemi içinde yer alırlar. Blanchot bu noktada, düşüncesine esin kaynağı olmuş olan Heidegger’den kesin bir şekilde ayrılır; sanat yapıtını onun gördüğü gibi, bir gizin “açığa çıkması” olarak görmez. Dolayısıyla, Blanchot’nun kurmaca yapıtlarında, olayların görünüşteki anlamlarının arkasında gizli kalmış birtakım simgesel anlamlar aramak, her şeyin göründüğünden başka bir şeye gönderme yaptığını düşünmek salt bir yanılsamadır. Karanlık Thomas, derinlere inildiğinde, gizi keşfedilecek biri değildir, sadece “ölmenin olanaksızlığı” içinde –yani, bir başka Blanchot paradoksuyla, “yazı deneyimi” olan ölmenin olanaksızlığı içinde– sürekli oradan oraya savrulan biridir. Romanın başı ve sonundaki denize dalma sahneleri, adeta zamanın hiç geçmediği döngüsel bir devinime tanıklık eder: Bütün roman boyunca sanki gerçekte hiçbir şey olmamış gibidir.

1942’de yayımlanan ve yazılış tarihi konusunda ancak tahmini bilgilere sahip olduğumuz Aminadab ise, bir anlamda Karanlık Thomas’nın devamı gibidir, zaten kahramanı da yine aynı adı taşır. Romanın olay örgüsü görünüşte biraz daha süreklilik barındırır ama, anlatı çok geçmeden, okurun anlamlar oluşturmasına ket vuran bir absürdite ve fantastik duvarına dönüşür: Bir kasabaya gelen Thomas adındaki yabancı, hiç tanımadığı bir kadın tarafından, kasabadaki binalardan birine girmeye davet edilir. Derken bir bekçi, Thomas’yı, duvarlarında binanın odalarını temsil eden tablolar bulunan bir mekâna sokar ve bir yer seçmesini söyler. Daha sonra, Thomas, hep ileriye giderek, hiç geriye dönmeksizin, binanın odalarını ziyaret etmeye başlar. Derken, Dom adındaki bir tutuklunun eşliğinde hizmetkârlarla, bir metrdotelle ve ona katları, bir danışma bürosunu, oyun salonunu ve mahkeme salonu hizmeti gören eski bir reviri gezdiren Matmazel Barbe adında genç bir kadınla karşılaşır. Derken Thomas, Jérôme ve Joseph adlarında iki yeni kişiyle daha tanışır ve onlarla bir tartışmaya tutuşur, bir sonraki sahnede Dom’u ve Matmazel Barbe’ı kaybeder, derken

genç kadını yeniden bulur ve Matmazel Barbe ona binanın içinde "gelişigüzel" dolaştığını açıklar. Bu konuşmanın sonunda Thomas yere yığılır. Sonra, yatırıldığı odada uzun bir kendine gelme süreci yaşar. Bu odanın bitişiğinde kalmakta olan Lucie ondan, binaya kendi isteğiyle girdiğini ve burada iyi karşılandığını onaylayan bir metin imzalamasını talep eder. Derken Dom, ona yolunu şaşırmış olduğunu ve gerçek özgürlüğü bulabilmek için aslında yeraltına inmiş olması gerektiğini açıklar. Gece olur ve Thomas hiçbir şeyi açığa kavuşturamamış olarak roman sona erer... Romanın hikâyesinin belirgin bir Kafka atmosferi taşıdığı gözden kaçmaz ve dahası, Aminadab, Blanchot'nun 1935 ve 1936 yıllarında kaleme aldığı, ama ancak 1951'de yayımlanabilmiş Sonsuz Yineleme10 kitabının iki anlatısıyla, bir başka deyişle totaliter bir dünyanın hicvi olup ilginç bir şekilde toplama kamplarının da öngörüsünü yapan Son Sözcük ve İdil'le de çok temel tematik ortaklıklar gösterir. Çoğu eleştirmen bu romanın aynı zamanda, Blanchot'nun yazarlık anlayışında ağırlıklı bir yeri olan Orpheus ve Eurydike mitinin ilk işlenişi olduğunu vurgulamıştır. Romanın başlığı Aminadab, çok farklı yorumlara açık bir addır. Kişisel bir açıdan, Blanchot'nun en yakın dostu diyebileceğimiz düşünür Emmanuel Levinas'ın, Nazilerce Litvanya'da kurşuna dizilmiş olan küçük kardeşlerinden birinin adıdır –ad İbranicede "halkım cömerttir" ya da "gezgin halk" anlamlarına gelir– ama aynı zamanda Kitab-ı Mukaddes'te yer alan bazı kişilerin de adıdır; sözgelimi Çıkış Kitabı'nda Aaron'un üvey babasının adıdır, ayrıca, İspanyol mistiklerinden St. Jean de la Croix'nın Spiritüel Kantikler kitabındaki, görünüşü ve sesi olmayan yeraltı muhafızlarından birinin adı da Aminadab'dır.

1948'de yayımlanmış olan Yücelerin Yücesi [Le Très-Haut]11 başlıklı romanın olay örgüsününse sadece görünüşte daha politik ve realist bir temele oturduğu dikkati çeker. Romanın başat izleği, yasa önündeki insanın kırılgan ve absürd varlığıdır. Roman kahramanı yirmi dört yaşındaki Henri Sorge, insanların tümünün de benzer biçimde yasalara sadık kalmasının, kendini sarhoş ettiğini söyler. Sorge, bir yandan, önemli bir devlet adamı olan üvey babasının otoritesiyle yüzleşirken, bir yandan da kente yayılmakta olan salgın bir hastalığın yol açtığı kaos içinde bir çıkış yolu arar. Suçları ve günahları yüklenmeye açık, günah keçisi olmaya eğilimli görünür. Romanda kız kardeşle yaşanan ya da böyle bir olabilirliğin varlığı ima edilen ensest de, söz konusu "yasa" bağlamında yer alan bir motiftir.

Aynı yıl yayımlanmış olan Ölüm Hükmü [L'Arrêt de Mort] belki de Blanchot'nun en çarpıcı anlatısıdır. Anlatının başlığı Fransızcada hem "ölüm hükmü" hem de ölümün durdurulması, önüne geçilmesi olarak yorumlanabilir. Nitekim, hikâyede, ölümcül bir hastalık çeken kadın kahraman J. ölür ve yeniden dirilir. Ölememe sorunsalı ya da başkasının ölümü karşısındaki ıstırap verici bilinç hali, anlatının ana izleğini oluşturur. Michel Foucault Ölüm Hükmü'nü, "Orpheus'un bakışı" temasına adanmış bir anlatı olarak değerlendirmiştir. Anlatı kahramanının hikâyenin tarihine ilişkin olarak verdiği kimi ipuçları ("Bu olaylar başımdan 1938 yılında geçti" ifadesi; 8 Ekim tarihi), otobiyografik bir arka planın varlığını düşündürmekle birlikte, Blanchot üzerine son derece kapsamlı bir monografi çalışması [Extreme Contemporary: Blanchot; 1997, Routledge] yapmış olan Leslie Hill'in haklı olarak belirttiği gibi, bu kurmaca anlatıyı, Blanchot'nun geçmişinde düşmüş olduğu siyasal yanılgıların bir çeşit dışavurumu olarak yorumlamak eş ölçüde yanıltıcıdır. Sözgelimi, Blanchot'ya siyasal geçmişi yüzünden saldıran Jeffrey Mehlman, Münih Antlaşması'nın Fransız aşırı sağının tarihinde çok önemli bir dönüm noktası olduğunu vurgulayarak, Blanchot'nun bu anlatı aracılığıyla bir çeşit günah çıkarma yoluna gittiğini ileri sürebilmiştir. Oysa, Blanchot'nun siyasal dönüşümünün çok daha önceleri başladığı, zaten verilen 8 Ekim tarihinin de tarihsel gerçeklerle bağdaşmadığı, 8 Ekim tarihinin belirtilen günle çakışmadığı, Blanchot'nun hikâyenin reel arka planını her zamanki dolambaçlı yordamlarıyla kasten baltaladığı, bu savın geçersizliğini kanıtlayan en temel olgulardır.

1951'de yayımlanan Au moment voulu [Beklenen Anda], savaş sonrası güneye çekilen Blanchot'nun, sadece bir kadının hayalinin doldurduğu kendi evinin yalınlığında tahayyül edilen bir fantazyayı konu edinir. Anlatının kaynağında, Blanchot'nun, ona "daha yakın" olabilmek için sonuçta "ondan uzaklaşarak" yaşamayı yeğ tuttuğu sevgilisi Denise Rollin'in bulunması, her türlü kuşkunun ötesinde gibidir. "Bu kitap sizin için tehlikenin yanı başında yazılmıştır," diye ithaf eder Blanchot ona kitabını.

Güney anlatıları deyimini kullanabileceğimiz üçlemenin 1953'te yayımlanan ikinci kitabı, Celui qui ne m'accompagnait pas [Bana Eşlik Etmeyen], yapıtıyla tek başına yüz yüze kalan yazarın yazmanın olanaksızlığı içindeki git-gellerini dile getirir.

1957 tarihli Son İnsan [Le Dernier homme] ise, yazmakta olan, “masasının üzerinde birtakım yazılı kâğıtlar duran” bir karakterin “Son İnsan”la karşılaşmasını konu edinir. Anlatıcı figüründe varlığını sezebildiğimiz Blanchot –sonuçta, Atlantik’ten uzak olmayan Cambo’da onun da bir sanatoryum yaşantısı olmuştur– bize bu karşılaşmada bir çeşit katalizör işlevini yüklenmiş gibi görünür. Son İnsan, “yalnız bir adamdır, bir yabancıdır, ciddi biçimde hastadır. Yatağından ayrılmaz, hareketsizdir, konuşmaz.” Bu portre bize ne kadar da ünlü birini ya da birilerini anımsatıyor, değil mi?

Beş yıl sonra, 1962’de gün ışığına çıkan L’attente l’oubli (Bekleyiş Unutuş), yazınsal örgüsünde hem anlatı çabalarına hem de yorumlara yer vermesi ve içinde sessizliğin oynadığı büyük rolle, fragmanter çalışmanın bir başka uç örneğidir. Artık söz iyiden iyi dağılmış ve anlatı kalıbı temelinden kırılmış gibidir.

Blanchot, 1973’te, çok kısa bir anlatı olan Günün Deliliği’ni [La Folie du jour],10 1994’te ise, daha da kısa, özyaşamöyküsü ile kurmaca arasında gidip gelen ve yaşamındaki belki de en önemli âna tanıklık eden L’Instant de ma mort’u [Öldüğüm An] yayımlar.

Bu arada, Gallimard Yayınevi’nin, Blanchot’nun anlatılarını, son basımlarında “roman” olarak yayına sunmasını hayretle karşıladığımı belirtmem gerek. Blanchot, “anlatı” gibi bir yazınsal türün bile kalıplarını kırma çabasındayken, “roman” gibi daha geleneksel ve ne yazık ki, tecimsel olmaya daha yatkın bir adlandırmanın seçilmesini, Blanchot’nun yazarlık anlayışının dolaylı bir ihlali olarak görmemek mümkün değil.

Siyasi yeniden doğuş

Maurice Blanchot’nun kendine özgü ve uzlaşmasız yazınsal girişimine daha derinlikli bir anlam verme çabası, onun siyasal görüşlerinin Tarih’in önemli bir kırılma noktasında keskin bir dönüşüme uğramış olması gerçeğinden ayrı düşünülemez. Deyim yerindeyse, Blanchot’nun yapıtlarında Orpheus mitinin düşünsel ağırlığı ne kadar belirginse, siyasal tavır alışlarında da adeta küllerinden yeniden doğmuş İkarus mitinin yankısı egemendir. Şu bir gerçek ki, Blanchot, II. Dünya Savaşı’nın acılı deneyiminden sonra, “ölüm yazısı”nı karşıt bir siyasal kampta ve bambaşka bir siyasal perspektiften sürdürmek üzere adeta yeniden doğmuş gibidir.

Blanchot yazarlık yaşamına, 1931 yılından itibaren, aşırı sağ ve monarşist eğilimli, kuruluşu Fransız Devrimi’ne kadar uzanan bir gazete olan Journal des débats’da siyasal kronikler yazarak başlar. Kaleme aldığı

sayısız makaleyle tam on yılını vereceği bu gazetede çok geçmeden başyazıları yayımlanır, baş redaktörlüğe yükselir ve gazetenin 1940 yılında parasal olanaksızlar nedeniyle kapanışına değin de ona her çeşit katkıda bulunur. Gazetenin ticaret ve politika dünyasının nüfuzlu kişileriyle çok sıkı bağlantıları olup siyasal çizgisine Banque de France yöneticisi, senatör ve çelik sanayinin parababalarından olan François de Wendel egemendir. Blanchot'nun kaleme aldığı başyazıların çoğu imzasız olarak yayımlanır. Blanchot, kapitalizme şiddetle karşıdır ve kaçınılmaz bir manevi yenilenme devrimini savunmaktadır. Blanchot'nun makaleleri, mevcut iktidara her vesileyle veryansın etmekte ve üslubu gitgide daha da köktenci bir kılığa bürünmektedir. Hatta 18 Ağustos 1931'de yayımlanmış olan "İktidar Nasıl Ele Geçirilir?" başlıklı bir makalede, Blanchot'nun "darbe yapma teknikleri" üzerinde bir hayli kafa yorduğu, bu makalenin doğrudan onun kaleminden çıkmış olduğu neredeyse su götürmez bir gerçek olarak gözükmektedir. Öyle ki, genç Blanchot'nun komünizm karşıtlığı ve Versailles Antlaşması'nın dayattığı koşullara direnen Almanya'nın gitgide yayılmacı ve militarist bir hal alan politikası karşısında duyduğu milliyetçi tepki, onu, "şiddet" kullanmayı tek ve en doğru çare olarak gören bir görüşe götürür. Milletler Birliği'nin pasif ve oyalamacı tutumuna karşı çıkmakta, Avrupa'nın artık Hitler'i kontrol edemez duruma geldiğini vurgulamakta, 1933 Eylül'ünde gerçekleşen Cenevre görüşmelerinin "çocukça düşler"ine karşı isyan etmektedir. Öte yandan, Hitler karşıtlığını bir şekilde kullanmak isteyen komünist dünyanın oportünizmi de onu son derece öfkelendirmekte, "şiddete ve yeni Almanya'nın adaletsizliğine karşı çıkmak için dünyanın en şiddet dolu ve adalete en yabancı rejimine sahip çıkma"nın da bir başka saçmalık olduğunu söylemektedir. Blanchot'nun "şiddet" konusunda takındığı bu çelişik tavır, onun "her türlü politik meşruluğun, şiddetin kurucu eylemine dayandığı" görüşünden kaynaklanmaktadır. Bu dönemin Blanchot'suna göre, "barışa hizmet ettiği sürece şiddet kullanmak hem gerekli hem de meşru bir şeydir." Tabii, genç Blanchot "devrimci şiddet" olarak nitelediği bu özel şiddetin başarı kazanması için bazı önkoşulların bir arada bulunması gerektiğini de göz ardı etmemektedir: Bir kere, halk desteğini kazanmış ön bir politik projeye sahip olmak ve iktidarda olan hedef rejimin her türlü inanırlığını ve tutarlılığını yitirmiş olması gerekmektedir. Başarılı bir politik eylem için temel olan şey, güç ile yasa arasındaki zorunlu karşılılıklığı anlayabilmektir; bir başka deyişle bu dönemin Blanchot'suna göre yasalara saygı duymak güce başvurulmasına

dayanmaktadır. Dolayısıyla, bu görüş temelinde düşünülürse, Fransa'nın içinde bulunduğu çıkmaz da, doğrudan doğruya, "parlamenter demokrasi"nin aczinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, Blanchot'nun bu görüşlerini doğrularcasına, 6 Şubat 1934'te patlak veren bir mali skandala hükümet üyelerinin de adlarının karışmasına bir tepki olarak, aşırı sağ aktivistleriyle savaş veteranları parlementoya karşı bir yürüyüşe geçmiş ve rejimi şiddetle protesto etmişlerdir.

Denebilir ki, Blanchot'nun savaş boyunca yaşadıkları ve savunduğu değerlerin bir bir iflas ettiğini görmesi, siyasi anlamda onu gitgide sola ve demokratik değerlere yaklaştırmıştır. Artık komünizm karşıtlığı bile eskisi kadar keskin değildir. Blanchot, savaş sırasında Dostoyevski'nin yaşadıklarına benzer bir ölüm deneyimiyle yüz yüze gelmiştir. Blanchot'nun yaşamındaki bu dönüm noktası, 1944 yılının Haziran ayında –büyük bir olasılıkla 29 Haziran tarihinde– doğduğu kasaba olan Quain'i (Chalon) işgal eden düşman birliklerine ait bir manganın Blanchot'nun ailesinin oturduğu evi basmasıdır. Aile üyeleri itip kakılmış, silah tehdidiyle duvara dayatılmış ve bu arada ev sıkı bir aramadan geçirilmiştir. Ne var ki, ilginç olan, tam da bu kritik anda çevrede direnişçiler bulunduğunu haber alan manganın evde değerli bulduğu her şeyi aldıktan sonra –sonradan, bu manganın Alman birliklerinin safına geçtiği ileri sürülen Rus generali Vlassov'a bağlı olduğu söylenmiştir–, evet, işgalcilerin savaş ganimetlerini aldıktan sonra evden çıkmak zorunda kalışlarıdır. Bu arada Blanchot, ağabeyi René ile birlikte, büyük olasılıkla Ölüm Hükmü'nün ilk müsveddesini de yanına alarak, evin karşısındaki ormanın kesif ağaçları arasında gözden kaybolmuştur. Blanchot, ilerki yıllarda, 1994'te, bu yaşantıyı, L'Instant de ma mort [Öldüğüm An] başlıklı anlatıda dile getirmiştir.

Blanchot'nun, savaştan edindiği en büyük ders, hiç kuşku yok ki, acılı bir deneyim olan toplama kampları deneyimidir. Adorno'nun "Öyle düşün ve hareket et ki, bir daha Auschwitz asla yinelenmesin" düsturu yaşamında gitgide daha ağırlıklı bir yer kaplamaya başlar. Savaş sırasında gerek Levinas'ın ailesine, gerekse yayıncısı Paul Lévy'nin kendisine elinden geldiğince yardımcı olmuş, çeşitli vesilelerde onların gizlenmelerini sağlamış, hatta İsviçre'ye yakın sınır çizgisi dolaylarında Gestapo'ca aranan çok sayıda kişiyi arabayla hattın öteki tarafındaki serbest bölgeye geçirmede de bir hayli çaba harcamıştır.

Blanchot, sağlık nedenlerinin de büyük rol oynadığı çeşitli gerekçelerle, 1946 sonrası güneye çekilir. Önce, Grasse'ta, sonra Monako Prensliği'ne bağlı Beausoleil'de ve sonra da uzun süre yaşayacağı Eze'de kalır. Paris'e ve Chalon'a sık sık geliş gidişlerinin dışında, 1957'ye değin ömrünün neredeyse tamamını güneyde geçirir. Bu arada L'Arche, Critique, Les Cahiers de la Pléiade ve Bataille'ın kurduğu Acéphale dergilerinde yazıları çıkmaya devam etmektedir. Bu dönemde özellikle Sade, Lautréamont ve Nietzsche okumaları ön plana çıkar. Daha önce belirttiğim gibi, 1949'da Lautréamont ve Sade başlıklı bir kitap yayımlayacaktır.

1958'de, okuyup çok etkilendiği L'Espèce humaine [İnsan Soyu] kitabının yazarı Robert Antelme'le tanışması ve Cezayir olayları sonrasında, Marguerite Duras'ın Saint-Benoît sokağındaki evinde 1945'ten beri bir araya gelmekte olan yazarlar çevresinin (Dionys Mascolo, Louis-René des Forêts, Elio Vittorini, André Breton, Edgar Morin, Maurice Nadeau ve daha nice yazar) oluşturduğu anti-totaliter 14 Juillet (14 Temmuz) grubuna katılması, Blanchot'nun yazarlığının tam da karşı doğrultuda gitgide politikleşmekte olduğunun en açık göstergesidir. 14 Temmuz grubu, de Gaulle'e ve her türlü otoriteyi sorgulamasız kendine mal etme hakkı gören iktidara karşı uzlaşmasız bir muhalefet duruşu sergiler. Blanchot'nun aynı adı taşıyan dergide, özgür vicdan sahibi yurttaşları başkaldırı ruhuna, sivil itaatsizliğe çağıran yazıları, varmış olduğu noktayı anlamak bakımından önemlidir. Keza, 1960 Ağustos'unda "Cezayir Savaşında Başkaldırı Hakkı Üzerine Bildiri" ya da 121 kişinin imza koyması dolayısıyla "121'ler Manifestosu" olarak bilinen politik tavır, bildiri metninin kaleme alınmasına bizzat katılmış ve bildirideki hak (droit) sözcüğü üzerinde –ilkin benimsenmiş ödev (devoir) sözcüğü yerine– özellikle diretmiş olan Blanchot'nun aktif politikaya artık geri adım atmamacasına ne denli girmiş olduğuna da işaret eder. 14 Temmuz hareketinin görünüşteki başarısızlığı onu yıldırmamıştır, bunu bir başka başarısızlık, 1960 sonbaharında, Mascolo ve Vittorini ile birlikte kurmaya karar verdikleri ve her ülkeden aynı zihniyetteki yazarlara kucak açması öngörülen La Revue internationale [Uluslararası Dergi] tasarısı izler.

Blanchot, inziva köşesinde her zamanki gibi bir yandan süreğen sağlık sorunlarına karşı direnip bir yandan "gece yazısı"nı sürdürürken, 1968'in Mayıs ayında kendini ansızın Tarih'in özel bir uğrağına katılmış olarak bulur. Tarih'in içinde beklenmedik şekilde açılıveren bu parantez, kitlelerin anonimliği içinde yaşanan bu başkaldırı ruhu, duvar yazılarının, afişlerin ve

el ilanlarının kimliksiz eşliğinde tanık olunan bu “kitap yokluğu” ya da “yapıtsızlık”, şaşkınlık ve coşku içinde “olanaksız olanı talep etmek ama yine gerçekçi kalabilmek” paradoksuna dayanan bu spontane ve füzyonel hareket, hiç kuşku yok ki başarısızlıkların ardından gelen yeni bir düşünce patlamasıdır. Blanchot, İtiraf Edilemeyen Cemaat başlıklı kitabında, 68 Mayıs’ını şu ifadelerle değerlendirecektir: “‘Geleneksel devrimler’in tersine, ne sadece iktidarı onun yerine bir başkasını koymak için ele geçirmek, ne de Bastille’i, Kışlık Saray’ı, Elysée’yi ya da Ulusal Meclis’i almak söz konusuydu, bunlar önemi olmayan hedeflerdi; söz konusu olan eski bir dünyayı altüst etmek bile değildi, tersine, önemli olan, her türlü yararcı ilginin dışında, herkesi ayaklandıran söz özgürlüğü yoluyla kardeşlik içinde eşitlik hakkını herkese veren birlikte olma olanağının ortaya çıkmasına izin vermekti.” Evet, 68 Mayıs’ının bir çeşit düşünce ve eylem lavı gibi sokaklara taşan ivmesiyle Blanchot, kendisinden beklenemeyecek bir aktivizm içinde, sayısız komite bildirisini kaleme almak dışında, toplantılara, gösteri yürüyüşlerine katılır, çeşitli vesilelerle tartışmalarda söz alır, hatta tanıklıklara kulak verilecek olursa, öğrencilerin, “Hop! Hop! Hop!” nidalarıyla ilerleyen uzun yürüyüş kortejlerinde içinde kısık sesini pek yükseltemeden ama aynı şevkle ve azimle yer alır. Hayalimdeki Foucault başlıklı kitabında Blanchot, sonuç olarak, şöyle diyecektir: “68 Mayıs’ını yerenler ne derlerse desinler, 68 Mayıs’ı, herkesin başkasıyla anonim, kişisel olmayan bir tarzda, insan insana konuşabildiği, başkasını başka bir insan olmaktan başka bir doğrulama aramaksızın kabullendiği güzel bir an oldu.”

20 Şubat 2003’te aramızdan ayrılan Maurice Blanchot’nun düşüncesi ve yapıtları, belli bir okur kitlesini dışta tutarsak, geçmişte yapıtlarına gösterilen görece kayıtsızlığı belki bir ölçüde telafi etme amacıyla, gitgide daha yoğun ve tutkulu bir ilginin konusu olmuş görünüyor. 2-9 Temmuz tarihleri arasında, yazarın 100. doğum yıldönümü vesilesiyle, ünlü Cerisy seminerleri ve bunun dışında, çok sayıda panel ve konferans düzenlendi. Blanchot üzerine sürekli yeni kitaplar yayımlanıyor. 1998’de Christophe Bident, Blanchot’nun yaşamına ve gölgede kalmış siyasal geçmişine ilişkin, şimdiye değin kaleme alınmış en kapsamlı biyografik çalışmayı yayımladı. Partenaire invisible [Görülmez Partner] başlığını taşıyan bu son derece zengin ve hacimli kitap, yazımdaki birçok bilginin de doğrudan kaynağı oldu. Keza, Michaël Holland ile Warvick Üniversitesi’nden Leslie Hill’in çalışmaları, Blanchot’nun yapıtlarının İngilizce konuşulan ülkelerde önemli

bir düşünsel zemin ele geçirip yaygınlaşmasını sağlamış bulunuyor. Critique, Gramma, Exercises de la patience, L'Oeil-de-bœuf, Ralentir travaux vb gibi dergiler, yıllar içinde, sayfalarında çok çeşitli eğilimlerde yazar ve düşüncelere yer vererek, özel Blanchot sayıları yayımladılar. Jacques Derrida, Parages (1986) ve Demeure-Maurice Blanchot (1998) başlıklı çalışmalarında, yazarın düşüncesinin yeni açılımlarını ortaya koymaya girişti. Keza, Levinas, 1975'te, yakın dostunun düşüncesi üzerine bir kitap yayımladı. Michel Foucault, gençlik yıllarından beri kendisi gibi yazabilmeye can attığını söylediği Blanchot üzerine, dilimize de çevrilen "Dışarının Düşüncesi" başlıklı bir deneme yayımladı ve Blanchot da buna, aynı kitapçıkta yer alan "Hayalimdeki Foucault" denemesiyle karşılık verdi. Bunların dışında, bir öncü kitap olması dolayısıyla Françoise Collin'in Maurice Blanchot et la question de l'écriture [Maurice Blanchot ve Yazı Sorunu, 1971] adlı çalışmayla birlikte, Roger Laporte'un, Philippe Mesnard'ın, Daniel Wilhelm'in, Jean-Luc Nancy'nin ve daha birçok yazarın inceleme kitaplarının ve makalelerinin adını da anmak gerekir.

Bu kitaplar dışında, Blanchot'nun zorlu yazısını bir gözü peklik örneği göstererek, sinema ve tiyatro sanatlarına taşıma girişimleri de oldu. Blanchot'nun, Benoît Jacquot'nun serbest bir uyarlama olarak gerçekleştirdiği Karanlık Thomas filmini görmediği biliniyor. Bunların yanı sıra, Pierre-Antoine Villemaine Ölüm Hükmü'nü, Micheline Welter ise Karanlık Thomas'yı tiyatro sahnelerine taşıdılar. Ayrıca, Hugo Santiago'nun, Blanchot üzerine 1998 tarihli belgesel bir film çalışması var.

Yaşamını yazmaya adamış ve sessizliği en olağanüstü biçimlerde dillendirmiş olan bu büyük yazarın anısı önünde, tutkulu bir okuru ve çevirmeni olarak, saygıyla eğiliyorum.